JOAQUIM ROMAGUERA I RAMIÓ
HOMERO ALSINA THEVENET (eds.)

Textos y Manifiestos del Cine

ESTÉTICA. ESCUELAS. MOVIMIENTOS. DISCIPLINAS. INNOVACIONES



Signo e Imagen

CÁTEDRA

Textos y Manifiestos del Cine

Estética. Escuelas. Movimientos.
Disciplinas. Innovaciones

JOAQUIM ROMAGUERA I RAMIÓ
HOMERO ALSINA THEVENET (EDS.)

Textos y Manifiestos del Cine

Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones

QUINTA EDICIÓN

CÁTEDRA
Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1ª edición, 1989
5ª edición, 2010

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *El acorazado Potemkim* (1925), de S. M. Eisenstein © Goskino/Album



Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M-37438-2010
I.S.B.N.: 978-84-376-0845-7
Printed in Spain
CLM, Artes Gráficas, S.L.
Fuenlabrada (Madrid)

Prólogo

La primera idea de nuestra obra fue una recopilación generosa de ciertos manifiestos y documentos que suelen ser mencionados en la Historia del Cine y que en su mayor parte sólo pueden ser localizados en bibliotecas especializadas, aunque pendientes quizá de una versión al castellano u otro idioma propio. Tal idea habría tenido el moderado mérito de reunir lo que escribieron, por ejemplo, Ricciotto Canudo, Dziga Vertov, S. M. Eisenstein, Alexandre Astruc o el grupo de los surrealistas, agregando razonablemente las conclusiones de algunos congresos y coloquios. Pero fue fácil advertir que eso sería sólo una aproximación al pensamiento cinematográfico de este siglo y habría puesto el acento en ciertas declaraciones estéticas, postergando inmensos aspectos de la técnica, de la industria y hasta de la política que integraron e integran la realidad del cine.

La segunda idea, entonces, fue ampliar con aún mayor generosidad el registro inicial. Por una parte, esa ampliación podía hacerse con textos ajenos sobre ciertas áreas del cine (como la fotografía, el color, el sonido), que igualmente podrían extraerse de revistas, donde ese material estaba pendiente de una adecuada recopilación. Por otra parte, no hay textos accesibles y sintéticos que sirvan de resumen adecuado sobre el apoyo gubernamental al cine, sobre los planteamientos de la censura y sobre otros ámbitos laterales. Para ello pareció indispensable agregar textos propios a los ajenos, a veces completarlos, generalmente para situarlos en su contexto.

La ambición del plan llevó, sin embargo, a la necesidad de dividir la edición en dos libros que se complementaban entre sí. En la primera entrega[1] se procuró abarcar un par de frentes: el cuerpo de declaraciones iniciales sobre la estética cinematográfica (de 1914 a 1938) y un resumen sobre las Escuelas y Movimientos, lo que incluía el expresionismo alemán, la aportación surrealista, el documental, el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa y otros. En la segunda entrega[2] se reunieron textos sobre especialidades cinematográficas (la fotografía, el montaje, el sonido, el guión, la interpretación), sobre las fuentes literarias y teatrales, sobre innovaciones técnicas y estéticas.

A pesar de la ambición del plan y de su resultante largueza, los recopiladores saben muy bien cuáles han sido las inevitables limitaciones. Casi todo el material está referido al cine de Hollywood, al de la Europa occidental y al de la Unión Soviética, lo que deja en el camino al cine de otros países (Polonia, Hungría, Japón, India, Argentina, México, etc.), que sólo aparece aludido incidentalmente. Por otro lado, sería procedente agregar nuevos capítulos sobre aspectos poco explorados, en especial el cine para menores, el de dibujos animados y de animación, los films realizados por mujeres, el cine militante-político, el apoyo estatal a la industria cinematográfica, los films de metraje reducido, la censura, el cine en formato subestándar, la Teoría del Autor, etc. Y todavía más, sería conveniente, y de un interés mayor del que se le supone, reunir en un volumen los manifiestos y documentos que han generado las cinematografías del Estado español y de los países de Latinoamérica.

Es obvio, además, que muchos de los capítulos que sí hemos abordado podrían extenderse hasta abarcar un libro entero, pero lo que en casi todos los casos se ha procurado aplicar es una cierta síntesis para describir y ejemplificar con base a lo sustancial y a lo que de alguna manera se considera imperecedero.

En rigor, pues, nuestro trabajo podría ser el inicio de una serie sobre las fuentes y los documentos del cine, en la que obviamente también deberían tener cabida su historia, su geografía o su sociología, entre otras áreas tan notorias como complementarias.

---

[1] *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980; reeditado luego como *Fuentes y Documentos del Cine. La Estética. Las Escuelas y los Movimientos*, Barcelona, Fontamara, 1985.

[2] *Textos y Manifiestos del Cine. Disciplinas. Fuentes. Innovaciones*, Barcelona, Fontamara, 1985.

Como norma de procedimiento, cabe destacar:

—que se ha preferido siempre la transcripción del texto ajeno, limitando el propio al indispensable;
—que se ha preferido en casi todos los casos una nueva traducción de textos originales, desechando versiones deformadas o abreviadas;
—y que se ha procurado situar esos textos en su circunstancia histórica, para hacerlos más accesibles al lector/a de hoy.

Hasta aquí hemos descrito lo que procedía acerca de propósitos y planteamientos originales con relación a las dos entregas y a lo que queda postergado para una nueva y deseada ocasión editorial.

Ahora corresponde hablar del volumen presente. Se trata, como habrán adivinado quienes conozcan los anteriores, de la suma de ambos, pero una operación que no se ha materializado hasta después de proceder a una revisión a fondo de textos y referencias (títulos españoles, fechas, nombres, etc.) y después de haber introducido algunos cambios. Éstos conciernen a ciertos textos introductorios, que hemos mejorado sensiblemente; a perfeccionar el texto del Manifiesto de los *angry young men* correspondiente a Lindsay Anderson; a incorporar la *Declaración del New American Cinema Group;* a suprimir las bibliografías parciales que figuraban en el volumen primero, pues al sumar implicaba por coherencia añadir las bibliografías pertinentes al segundo, que no se hicieron en su día, lo que hubiera alargado la extensión del volumen más allá de lo razonable. También hemos suprimido los manifiestos y conclusiones de procedencia española, y ello por dos razones: la primera, por lo que acabamos de anotar, extensión de éste; la segunda, porque tenemos en puertas la intención de presentar el volumen a que hacíamos referencia párrafos atrás: el de España y Latinoamérica, donde por supuesto se incluirán los textos aquí suprimidos.

Confiamos en que la comprobada utilidad e interés que despertaron los dos volúmenes que han originado éste se redoble ahora al disponer en un único ejemplar lo más sustancial e intemporal que nos ha legado un arte y una industria a casi un lustro de ser centenarios.

J. R. i R. / H. A. T.
Barcelona, 1989

I. La estética

LA ESTÉTICA

La idea de que el cine pudiera ser un arte no surgió en la inventiva de sus propios creadores. Ni Thomas Alva Edison, ni los hermanos Auguste y Louis Lumière, ni siquiera el imaginativo Georges Méliès, parecen haber tenido una concepción estética del cine durante los primeros años del nuevo invento. Para ellos, como para buena parte de la humanidad, el cine podía ser un registro de la realidad superficial, o un ingenioso dispositivo para el espectáculo o el entretenimiento. Pero creían firmemente que más allá de ese nivel no había mayor futuro. El cine era, en el mejor de los casos, un hijo ilegítimo del teatro y de la fotografía.

A los veinte años de su creación aparecen las primeras formulaciones del cine como medio de expresión artística. Están en los textos del poeta norteamericano Vachel Lindsay, del psicólogo y filósofo alemán Hugo Munsterberg, de los pensadores italianos Filippo Tommaso Marinetti y Ricciotto Canudo, y se sitúan en el periodo 1912-1916. A partir de allí, y por lo menos hasta 1930, proliferan las formulaciones sobre una estética del cine. Estaban referidas al cine mudo, y fueron después sustituidas por otras, relativas a las particularidades del reciente cine sonoro.

Los textos que se transcriben en este apartado procuran aproximarse a un muestrario de tales pronunciamientos iniciales. En cierto sentido son textos ya clásicos (de Canudo, Marinetti, Vertov, Eisenstein, Dulac y otros) y varios de ellos enlazan al cine con otras corrientes estéticas, como el futurismo, el realismo o el surrealismo.

En capítulos posteriores de este libro se incluirán fragmentos de textos más avanzados sobre la estética del cine y sobre el análisis de sus elementos constitutivos, como la fotografía, el montaje, el color, etc. Pero como punto de partida, importa subrayar la visión radical con que el cine fue estudiado y publicado por sus primeros entusiastas.

1. El Cine es un Arte

El nombre de Ricciotto Canudo ha pasado a la historia de la cultura como el del primer crítico cinematográfico y autor del primer texto teórico importante.

Canudo nació en Bari (Italia) en 1879, emigró a París en 1902, frecuentó ambientes intelectuales, se conectó con artistas de diversas tendencias y se sintió influido en particular por las obras y las teorías de Wagner, de Marinetti, de D'Annunzio. Su interés por el recién nacido arte del cine le llevó a escribir en 1911 el Manifiesto de las Siete Artes, *texto que se publicó inicialmente en enero de 1914. El manifiesto fue después recogido en un volumen al cuidado de Fernand Divoire,* L'Usine aux images *(Office Central d'Édition, Ginebra; Étienne Chiron, París, 1927), que agrupa diversos artículos escritos por Canudo entre 1907 y 1923, año en que falleció en París.*

A Canudo se debe el difundido término «Séptimo Arte», como corolario de un postulado suyo, porque creyó ver en el cine un epicentro y una posible culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música. También se le deben otros escritos en los que propone o intuye el concepto de «fotogenia», el porvenir del cine hablado y del cine en color, la enseñanza del cine. Fundó el primer cine-club conocido (el Club des Amis du Septième Art) y las revistas Montjoie *y* La Gazette des Sept Arts.

Manifiesto de las Siete Artes

Ricciotto Canudo

I

La Teoría de las Siete Artes ha ganado rápidamente terreno, extendiéndose por todo el mundo. Ha aportado una clarificación a la total confusión de géneros e ideas, como una fuente de nuevo reencontrada. No voy a hacer alarde de dicho descubrimiento, porque toda teoría implica el descubrimiento de un principio fundamental. Me limito a comprobar su difusión; de la misma forma que, al enunciarla, hacía constar su necesidad.

Si bien los muchos y nefastos tenderos del cine han creído poderse apropiar del término «Séptimo Arte» que da prestigio a su industria y a su comercio, no han aceptado, empero, la responsabilidad impuesta por la palabra «arte». Su industria sigue siendo la misma, más o menos bien organizada desde el punto de vista técnico; su comercio se mantiene floreciente o en decadencia, según los altibajos de la emotividad universal. Su «arte», salvo algún raro ejemplo en el que el cineasta es capaz de exigir e imponer su propia voluntad, sigue siendo prácticamente el mismo que inspiraba a Xavier de Montépin.

Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo,

que adelante el advenimiento de su juventud. *Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.*

II

Y aquí va a ser necesario explicar una vez más, rápidamente, aquella teoría ya conocida en los círculos más iniciados como la «Teoría de las Siete Artes». La fuente que hemos encontrado nos la revela en toda su claridad. Descubrimos que, en realidad, dos de estas artes surgieron originariamente del cerebro humano para permitirle fijar todo lo efímero de la vida, en lucha contra la muerte de las apariencias y de las formas, enriqueciendo a las generaciones con la *experiencia estética*. Se trataba, en los albores de la humanidad, de algo que completase la vida, elevándola por encima de las realidades fugaces, afirmando la eternidad de las cosas ante las que los hombres experimentaban una emoción. Así se crearon los primeros *focos de emoción,* capaces de irradiar *sobre todas las generaciones* lo que un filósofo italiano llama «el olvido estético», es decir, el goce de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede crearse al margen y por encima de la propia.

En mi *Psychologie musicale des civilisations*[1] ya señalé que la Arquitectura y la Música habían expresado inmediatamente esta necesidad ineluctable del hombre primitivo, que intentaba «retener» para sí mismo todas las fuerzas plásticas y rítmicas de su existencia sentimental. Al construir la primera cabaña, al bailar la primera danza con el mero acompañamiento de la voz como pauta para mover los pies sobre el suelo, ya había descubierto la Arquitectura y la Música. Más tarde embelleció a la primera con la representación de los seres y de las cosas cuyo recuerdo deseaba perpetuar, mientras añadía a la danza la expresión articulada de sus movimientos: la palabra. De esta forma había inventado la Escultura, la Pintura y la Poesía; había concretado su sueño de inmortalidad en el espacio y en el tiempo. A partir de aquel momento el *Ángulo* estético había aparecido ante su espíritu.

---

[1] *L'Homme. Psychologie musicale des civilisations,* Sansot, París, 1908.

III

Querría señalar ya ahora que si bien la Arquitectura, surgida de la necesidad material de protegerse, se afirmó netamente individualizada frente a sus complementarias, la Escultura y la Pintura, la Música, en cambio, ha seguido a través de los siglos un proceso completamente inverso. Surgida de una necesidad enteramente espiritual de elevación y de superior olvido, la Música es realmente la *intuición y la organización de los ritmos que rigen toda la naturaleza*. Pero primero se manifestó en sus complementarias, la Danza y la Poesía, hasta llegar miles de años después a la liberación individual, a la *Música sin danza y sin canto*, a la Sinfonía. Como *entidad determinante de toda la coreografía del lirismo*, existía ya antes de convertirse en lo que nosotros llamamos Música pura, precediendo a la Danza y a la Poesía.

Así como las formas en el Espacio son fundamentalmente Arquitectura, los ritmos en el Tiempo, ¿no son sobre todo Música?

Finalmente el «círculo en movimiento» de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama «Cinematógrafo». Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento —del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos—, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece claramente ante nosotros.

Centenares de siglos humanos han proyectado sobre esta elipsis en movimiento su mayor aspiración común, mantenida siempre por encima del tumulto de los siglos y de las alteraciones del ánimo individual. Todos los hombres, *bajo cualquier clima histórico, geográfico, étnico o ético,* han hallado el placer más profundo, que consiste simplemente en el más profundo «olvido de sí mismos», dejándose envolver por las tenaces espirales del olvido estético. Este sublime olvido es reconocible en el gesto del pastor, blanco, negro o amarillo, que esculpe una rama de árbol en la desolación de su soledad. Pero, a lo largo de todos estos siglos hasta el nuestro, entre todos los pueblos de la tierra, las dos Artes y sus cuatro complementarias, han seguido siendo siempre las mismas. Lo que contingentes internacionales de pedantes han creído poder llamar «la evolución de las artes» no es más que logomaquia.

Nuestra época es incomparable desde el punto de vista de la

fuerza interior y exterior, de la nueva creación de un mundo interior y exterior, del descubrimiento de energías hasta ahora insospechadas: interiores y exteriores, físicas y religiosas.

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para *captar y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cine.

El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica.

Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección.

Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro nuevo espíritu moderno.

2. La aportación de los futuristas

El futurismo fue no sólo una teoría, sino también una doctrina que procuró abarcar pintura, literatura, música, teatro y otras artes, proponiendo una vanguardia artística, una renovación de los valores admitidos. Su comienzo queda públicamente fijado en 1909, con la publicación (en Le Figaro *de París) del primer* Manifiesto del Futurismo, *refrendado pocos días después por el* Discorso di Triestini, *que pronunció su ideólogo y promotor, Filippo Tommaso Marinetti (nacido en Egipto en 1876, fallecido en Italia en 1944).*

Tras diversas manifestaciones sobre las otras artes, el movimiento se ocupó públicamente del cine con su manifiesto La Cinematografía futurista, *que apareció en septiembre de 1916 en el número 9 de la revista* L'Italia futurista. *El texto aparece firmado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti; varios de ellos habrían de colaborar en un cortometraje,* Vita futurista, *que fuera rodado durante 1916-1917 en Milán y Florencia.*

En 1938, Marinetti y Ginna ofrecieron un nuevo texto, La Cinematografía, *que afirma y actualiza sus ideas de 1916. Ambos artículos se incluyen a continuación. Cabe señalar que el segundo fue publicado en pleno apogeo del fascismo italiano, al que Marinetti y Ginna se adhieren en sus primeras líneas.*

La Cinematografía futurista

Filippo Tommaso Marinetti/Bruno Corra/Emilio Settimelli /Arnaldo Ginna/Giacomo Balla/Remo Chiti

El libro, medio absolutamente pasatista de conservar y comunicar el pensamiento, estaba desde hacía mucho tiempo destinado a desaparecer como las catedrales, las torres, los muros almenados, los museos y el ideal pacifista. El libro, estático compañero de los sedentarios, de los nostálgicos y de los neutrales, no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones futuristas ebrias de dinamismo revolucionario y belicoso.

La conflagración agiliza cada vez más la sensibilidad europea. Nuestra gran guerra higiénica, que tendrá que satisfacer *todas* nuestras aspiraciones nacionales, centuplica la fuerza innovadora de la raza italiana. El cinematógrafo futurista que estamos preparando, deformación jocosa del universo, síntesis alógica y fugaz de la vida mundial, será la mejor escuela para los jóvenes: escuela de alegría, de velocidad, de fuerza, de temeridad y de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. El cinematógrafo futurista contribuirá así a la renovación general, reemplazando a la revista (siempre pedantesca), al drama (siempre previsible) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo). Las necesidades de la propaganda nos obligarán a publicar algún libro de vez en cuando. Pero preferimos expresarnos a través del cinematógra-

fo, de los grandes cuadros de palabras en libertad y de los móviles carteles luminosos.

Con nuestro manifiesto *El teatro sintético futurista,* con las victoriosas *tournées* de las compañías teatrales Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, con los 2 volúmenes del *Teatro Sintético Futurista* que incluyen 80 síntesis teatrales, hemos iniciado en Italia la revolución del teatro dramático. Anteriormente, otro manifiesto futurista había rehabilitado, glorificado y perfeccionado el *Teatro de Varietés.* Resulta perfectamente lógico, por tanto, que hoy dirijamos nuestro esfuerzo vivificador hacia otra zona del teatro: el *cinematógrafo.*

A primera vista, el cinematógrafo, nacido hace pocos años puede parecer ya futurista, es decir, desprovisto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como *teatro sin palabras,* ha heredado la basura más tradicional del teatro literario. Podemos, pues, aplicar sin más al cinematógrafo todo lo que hemos dicho y hecho respecto al teatro dramático. Nuestra acción es legítima y necesaria, en la medida en que el cinematógrafo hasta hoy *ha sido, y tiende a seguir siendo profundamente pasatista,* mientras nosotros vemos en él la posibilidad de un arte eminentemente futurista y *el medio de expresión más adecuado a la plurisensibilidad de un artista futurista.*

Excepto algunos films interesantes de viajes, cazas, guerras, etc., no han sabido infligirnos más que dramas, dramones y dramitas pasadistísimos. El mismo guión, que por su brevedad y variedad podría parecer avanzado, no pasa de ser la más de las veces un lastimoso y socorrido *análisis.* Las inmensas posibilidades *artísticas* del cinematógrafo permanecen, pues, absolutamente intactas.

El cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, jamás debe copiar al escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne. Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre.

Hay que liberar al cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de *un nuevo arte* inmensamente más amplio y más ágil que todas las ya existentes. Estamos convencidos de que, sólo a través de él, podremos alcanzar aquella *poliexpresividad* hacia la cual tienden todas las investigaciones artísticas más modernas. El *cinematógrafo futurista*

crea precisamente hoy la *sinfonía poliexpresiva* que anunciábamos hace ya un año en nuestro manifiesto: *Pesos, medidas y precios del genio artístico*. En el film futurista entrarán como medios de expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos. Será, pues, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, revoltijo de objetos y realidad caotizada. Ofreceremos nuevas inspiraciones a las investigaciones de los pintores que tienden a forzar los límites del cuadro. Pondremos en movimiento a las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura caminando hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos, y lanzando un maravilloso puente entre la palabra y el objeto real.

Nuestros films serán:

1. ANALOGÍAS CINEMATOGRAFIADAS utilizando la realidad directamente como uno de los dos elementos de la analogía. Ejemplo: si queremos expresar el estado angustioso de uno de nuestros protagonistas, en lugar de describirlo en sus diferentes fases de dolor, obtendremos una expresión equivalente con el espectáculo de una montaña abrupta y cavernosa.

Los montes, los mares, los bosques, las ciudades, la multitud, los ejércitos, los equipos, los aeroplanos, serán frecuentemente nuestras palabras formidablemente expresivas: EL UNIVERSO SERÁ NUESTRO VOCABULARIO.

Ejemplo: queremos dar una sensación de extravagante alegría: representemos una cuadrilla de sillas volando juguetonamente en torno a una enorme percha hasta que se deciden a colgarse. Queremos dar una sensación de ira: hagamos añicos al iracundo con un torbellino de bolitas amarillas. Queremos dar la angustia de un Héroe que perdía su fe en el difunto escepticismo neutral: representemos al Héroe mientras habla con gran inspiración a una multitud; hagamos aparecer de repente a Giovanni Giolitti que le mete en la boca a traición una apetitosa cucharada de macarrones sofocando su alada palabra en la salsa de tomate.

Colorearemos el diálogo ofreciendo rápida y simultáneamente cualquier imagen que pase por la cabeza de los personajes. Ejemplo: cuando representemos a un hombre que diga a su mujer: «Eres hermosa como una gacela», mostraremos la gacela. Ejemplo: si un personaje dice: «Contemplo tu fresca y luminosa sonrisa como un caminante, tras fatigosos esfuerzos, contempla el

mar desde lo alto de una montaña», mostraremos: caminante, mar, montaña.

De esta forma nuestros personajes serán perfectamente comprensibles igual que *si hablasen*.

2. POEMAS, DISCURSOS Y POESÍAS CINEMATOGRAFIADAS. Mostraremos todas las imágenes que los componen en la pantalla.

Ejemplo: *Canto al amor*, de Giosuè Carducci:

> De las rocas alemanas encaramadas
> como halcones meditando la caza...

Mostraremos las rocas, los halcones en acecho.

> De las iglesias que alzando altos al cielo
> marmóreos brazos suplican al Señor
> ....
>
> De los conventos entre borgos y ciudades
> tristes yacientes al son de las campanas
> como cuclillos entre desnudos árboles
> cantando aburrimiento y extrañas alegrías...

Mostraremos las iglesias que poco a poco van transformándose en mujeres implorantes, Dios que desde lo alto se complace, mostraremos los conventos, los cuclillos, etc.

Ejemplo: *Sueño de verano*, de Giosuè Carducci:

> Entre las batallas, Homero, presente siempre en mí tu poesía
> vencióme el gran calor; el sueño reclinó mi cabeza
> a orillas de Escamandro, pero mi corazón huyó al Tirreno

Mostraremos a Carducci entre el tumulto de los aqueos que evita con destreza los caballos al galope, presenta su homenaje a Homero, va a beber con Ayax a la posada del «Escamandro Rojo» y al tercer vaso de vino el corazón, del que se tendrán que ver los latidos, sale disparado de la chaqueta y echa a volar como un enorme globo rojo sobre el golfo de Rapallo. De esta forma cinematografiaremos los más secretos movimientos del genio.

Así ridiculizaremos las obras de los poetas pasadistas, transformando con la máxima ventaja para el público las poesías más nostálgicamente monótonas y lloriconas en espectáculos violentos, excitantes y de lo más jacarandosos.

3. SIMULTANEIDAD Y COMPENETRACIÓN de tiempos y de lugares distintos cinematografiados. Ofreceremos en el mismo instante-encuadre 2 ó 3 visiones diferentes una junto a otra.

4. INVESTIGACIONES MUSICALES CINEMATOGRAFIADAS (diso-

nancias, acordes, sinfonías de gestos, acontecimientos, colores, líneas, etc.).

5. ESTADOS DE ÁNIMO ESCENOGRAFIADOS CINEMATOGRAFIADOS.

6. PRÁCTICAS COTIDIANAS PARA LIBERARSE DE LA LÓGICA CINEMATOGRAFIADAS.

7. DRAMAS DE OBJETOS CINEMATOGRAFIADOS (objetos animados, humanizados, maquillados, vestidos, pasionalizados, civilizados, danzantes objetos sacados de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que, por contraste, hace resaltar su asombrosa construcción y vida no humana).

8. ESCAPARATES DE IDEAS, DE ACONTECIMIENTOS, DE TIPOS, DE OBJETOS, ETC., CINEMATOGRAFIADOS.

9. CONGRESOS, «FLIRTS», PELEAS Y MATRIMONIOS DE MUECAS, DE MÍMICAS, ETC., CINEMATOGRAFIADOS. Ejemplo: una narizota que impone silencio a mil dedos congresistas campanilleando una oreja, mientras dos bigotes *carabinieri* se llevan detenido a un diente.

10. RECONSTRUCCIONES IRREALES DEL CUERPO HUMANO CINEMATOGRAFIADAS.

11. DRAMAS DE DESPROPORCIONES CINEMATOGRAFIADOS (un hombre sediento saca una minúscula pajita que se alarga umbilicalmente hasta un lago y lo seca *de golpe*).

12. DRAMAS POTENCIALES Y PLANOS ESTRATÉGICOS DE SENTIMIENTOS CINEMATOGRAFIADOS.

13. EQUIVALENCIAS LINEALES PLÁSTICAS, CROMÁTICAS, ETC., de hombres, mujeres, acontecimientos, pensamientos, músicas, sentimientos, pesos, olores, ruidos cinematografiados (mediante líneas blancas sobre negro marcaremos el ritmo interno y el ritmo físico de un marido que descubre a su mujer adúltera y persigue al amante —ritmo del alma y ritmo de las piernas—).

14. PALABRAS EN LIBERTAD EN MOVIMIENTO CINEMATOGRAFIADAS (cuadros sinópticos de valores líricos – dramas de letras humanizadas o animalizadas – dramas ortográficos – dramas tipográficos – dramas geométricos – sensibilidad numérica, etc.).

Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonarruidos + arquitectura + teatro sintético = Cinematografía futurista.

DESCOMPONGAMOS Y RECOMPONGAMOS ASÍ EL UNIVERSO SEGÚN NUESTROS MARAVILLOSOS CAPRICHOS, PARA CENTUPLICAR la potencia del genio creador italiano y su predominio absoluto en el mundo.

La Cinematografía

Filippo Tommaso Marinetti/Arnaldo Ginna

Para favorecer literaria y artísticamente a la Revolución Fascista y al Imperio fundado por el intrépido genio político de Benito Mussolini hay que combatir cualquier intento de retorno o de estancamiento en la poesía y en las artes

Es efectivamente un intento absurdo pretende envilecer y reblandecer la nueva arquitectura italiana oprimiéndola bajo un renovado hibridismo de estilos clásicos con la excusa de una momentánea carencia de hierro en Italia

Excusa vana porque en todas partes aletea el genio futurista de Antonio Sant'Elia con su sintético esplendor geométrico en cientos de Centros recreativos para trabajadores y especialmente en la Estación de Florencia en el Edificio de Correos de Nápoles y en las numerosas estaciones ferroviarias del arquitecto futurista Angiolo Mazzoni

Triunfa incluso racional coloreada y ascensionalmente con la mayor variedad de materiales de construcción a su disposición desde el hierro a sus derivados desde la madera a las piedras y a los mármoles italianísimos

Absurdo intento es también pretender oscurecer la poesía con gélidos hermetismos y preciosismos procedentes de las poesías nórdicas y sobre todo de Mallarmé ofendiendo con pesimismo nuestro viril tiempo dinámico de revoluciones y rápidas guerras imperiales

Absurdo es también el intento de arcaizar la pintura ofendien-

do y eludiendo con pesimismo a base de solitarios bosquecillos y arqueológicas naturalezas muertas la estética de la máquina y las velocidades plásticas simultáneas de nuestra ya gloriosa aeropintura hija de nuestra gloriosa aviación imperial

Asimismo hay que arrancar a la cinematografía de su crisis actual estimulando su inevitable salto hacia adelante

Para satisfacción del público italiano ávido de novedades y de fuerza original recordamos que hace veintidós años fue lanzado por el Movimiento Futurista a todo el mundo un Manifiesto de la Cinematografía firmado por F. T. Marinetti Bruno Corra Arnaldo Ginna E. Settimelli Giacomo Balla Remo Chiti cuyas geniales ideas y retahílas de hallazgos han sido hasta ahora utilizadas y aplicadas en mínima parte

También en septiembre de 1916 en Milán y en Florencia fue realizado por Arnaldo Ginna en colaboración con Marinetti Bruno Corra Settimelli Balla Chiti Nanetti Ungaro Spada el primer film italiano de la cinematografía de vanguardia

Ahora comprobamos que gracias a los norteamericanos y recientemente a los franceses el mérito característico de los mejores films de hoy consiste en enriquecer las situaciones dramáticas menos originales o triviales con muchos detalles obsesivos en cuanto a tipismo y perfección de fotografía y de encuadre (ejemplo *Tovarich*, etc.)

Nosotros los futuristas proponemos por tanto hoy

1. En el film sonoro músicas y voces independientes es decir no sólo músicas y voces procedentes de la pantalla y esto para musicar y sonorizar libremente los estados de ánimo sino desplazados significativamente

2. En el film policromo colores independientes además de los relacionados con la realidad de los cuerpos y ello para colorear y animar libremente los estados de ánimo

3. En el film estereoscópico relieves independientes además de los que sirven para conferir realidad a los cuerpos y ello para volumetrizar y multiplicar los estados de ánimo

4. En el film en blanco y negro sombras y luces independientes además de las que sirven para dar realidad a los cuerpos

5. Aprovechamiento de las posibilidades cinematográficas del tiempo a manipular y administrar libremente con contundentes efectos dramáticos de años y siglos elásticos del pasado al futuro Manipulación del espacio a administrar con cielos mares océanos

elásticos descomponibles etc. (ejemplo un bosque en las manos un océano en los ojos)

6. Organización interesante y conmovedora de retazos de vida y de fragmentos de dramas

7. Programas de vida individuales o colectivos con variantes a elegir ya realizados en literatura por F. T. Marinetti en *Novelle con le labbra tinte*

8. Perspectivas no científicas proporcionadas por la emoción o por el capricho de acuerdo o en abierta oposición con los efectos dramáticos (ejemplo agigantamiento del puño de un boxeador —ejemplo agigantamiento de los personajes importantes y evanescente empequeñecimiento de los secundarios—).

9. Utilización de la técnica de los dibujos animados para dar incluso formas abstractas en fusión o en conflicto y para músicas cromáticas

10. Analogías cinematográficas utilizando la realidad directamente como uno de los dos elementos de la analogía (ejemplo si queremos expresar el estado angustioso de un protagonista en lugar de describirlo en sus fases de angustia daremos una impresión equivalente con un mar agitado entre escollos) Los montes los mares los bosques las ciudades la multitud los ejércitos los equipos los aeroplanos serán nuestras palabras expresivas

Colorearemos el diálogo ofreciendo rápida y simultáneamente cualquier imagen que pase por la cabeza de los personajes (ejemplo si representamos a un hombre que dice a su mujer eres tan hermosa como una gacela mostraremos la gacela compenetrada con la mujer —ejemplo si un personaje dice contemplo tu fresca y luminosa sonrisa como un caminante tras fatigosos esfuerzos contempla el mar desde lo alto de una montaña mostrar caminante-mar-montaña compenetrados—) (Del Manifiesto de 1916)

11. Poemas discursos y poesías cinematografiados (Del Manifiesto de 1916)

Haremos pasar por la pantalla todas las imágenes que los componen (Del Manifiesto de 1916)

12. Simultaneidad y compenetración de tiempos y de lugares distintos cinematografiados

Ofreceremos en el mismo instante-cuadro 2 ó 3 visiones distintas una junto a otra (Del Manifiesto de 1916)

13. Investigaciones musicales cinematografiadas (disonancias acordes sinfonías de gestos acontecimientos colores líneas etc.) (Del Manifiesto de 1916)

14. Cinematografías de prácticas para liberarse de la lógica (Del Manifiesto de 1916)

15. Dramas de objetos cinematografiados (objetos animados humanizados maquillados vestidos pasionalizados civilizados danzantes objetos extraídos de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que por contraste hace resaltar su sorprendente construcción y vida no humana) (Del Manifiesto de 1916)

16. Escaparates de ideas de acontecimientos de tipos de objetos etc. cinematografiados (Del Manifiesto de 1916)

17. Congresos peleas y matrimonios de muecas de mímicas etc. cinematografiados (ejemplo una narizota que impone silencio a mil dedos congresistas campanilleando una oreja mientras dos bigotes *carabinieri* se llevan detenido a un diente) (Del Manifiesto de 1916)

18. Reconstrucciones irreales del cuerpo humano cinematografiadas (Del Manifiesto de 1916)

19. Dramas de desproporciones cinematografiados (un hombre sediento saca una minúscula pajita que se alarga umbilicalmente hasta un lago y lo seca de golpe) (Del Manifiesto de 1916)

20. Dramas potenciales y planos estratégicos de sentimientos cinematografiados con figuras humanas o con formas abstractas (Del Manifiesto de 1916)

21. Equivalencias lineales plásticas cromáticas etc. de hombres mujeres acontecimientos pensamientos músicas sentimientos pesos olores ruidos cinematografiados (ofreceremos mediante líneas el ritmo interno y el ritmo físico) (Del Manifiesto de 1916)

22. Palabras en libertad en movimiento cinematografiadas (cuadros sinópticos de valores líricos dramas de letras humanizadas o animalizadas dramas tipográficos dramas geométricos sensibilidad numérica) (Del Manifiesto de 1916)

23. Valorización totalitaria de la idea inicial o argumento sin el que no puede obtenerse nada importante en cinematografía

24. Perfeccionamiento artístico del productor que debe desempeñar su función de gran señor mecenas o al menos la de inteligente industrial capaz de apreciar el ingenio ajeno condición indispensable para el futuro de la cinematografía

Este manifiesto ha sido concebido y escrito en colaboración con Arnaldo Ginna

3. Dziga Vertov, el «Cine-Ojo» y el «Cine-Verdad»

La Revolución rusa impulsó desde 1917 un movimiento renovador en las artes, que era coherente con la otra renovación mayor en lo social y lo político. Entre los nombres de la primera hora se destacó el de Dziga Vertov, pionero de un nuevo cine soviético en el que poco después aparecerían Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein y Dovzhenko. La línea de trabajo de Vertov fue muy personal, porque postulaba un tratamiento cinematográfico de la realidad inmediata, llevando esa intención al nivel de toda una doctrina estética.

Vertov nació en Bialystock (Polonia, pero integrante entonces de la Rusia zarista) en 1896, con el nombre de Dionisius Arkadievitch Kaufman. Sus hermanos Mikhail Kaufman y Boris Kaufman alcanzarían después su propia fama como operadores y directores de fotografía; el primero también fue director. La familia se trasladó a Moscú en 1915, y allí Dionisius Arkadievitch se inclinó hacia la literatura y el futurismo. Adoptó entonces el seudónimo de Dziga Vertov (donde dziga *alude a un «trompo que gira continuamente», o sea, un sentido claramente futurista). En 1918, con los comienzos mismos del cine soviético, Vertov se hizo cargo del* Kino-Nedelia *o Cine-Semana, primer noticiario cinematográfico, del que se emiten 29 números en ese año y otros diez en 1919. Esa atención a la realidad exterior, inevitablemente condicionada después por la propaganda, habría de caracterizar toda la obra de Vertov, proseguida con escasas interrupciones hasta su fallecimiento en el año 1954.*

Los textos de Vertov que aquí se transcriben fueron tomados del volumen Memorias de un cineasta bolchevique *(Las Ediciones Liberales/Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1974), versiones castellanas al cuidado de Joaquim Jordà sobre originales franceses.*

Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)

Dziga Vertov

I

Pavlovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas y de obreros de una fábrica cercana. El film *Kino-Pravda* se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical.

Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llora. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. «¿Qué ha ocurrido?», pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: «Es el cine-ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.»

* * *

Un banco en un jardín público. El director adjunto y la mecanógrafa. Él le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: «De acuerdo.» El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Detrás de él, un macizo de lilas. El macizo de lilas se entreabre. Sale de él

un hombre que arrastra un extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: «¿Quién es?». El ayudante contesta: «El *cine-ojo*».

* * *

Un incendio. Los inquilinos salvan sus enseres de la casa en llamas. Se espera de un minuto a otro la llegada del coche de los bomberos. La milicia. La multitud en tensión. Por el extremo de la calle aparecen los coches de los bomberos que se acercan rápidamente. Y mientras tanto, un automóvil salido de una calle adyacente para en la plaza. En el automóvil, un hombre hace girar la manivela de una cámara. A su lado, otro hombre dice: «Hemos llegado a tiempo. Filma la llegada de los bomberos». «¡El *cine-ojo*, el *cine-ojo*!», este grito recorre la multitud como una ola.

* * *

La Sala de las Columnas de la Casa de los Sindicatos en Moscú. El cuerpo de Lenin expuesto en un ataúd elevado. Los trabajadores de Moscú desfilan día y noche. Toda la plaza y las calles próximas están abarrotadas de gente. De noche, bajo la luz de los proyectores, se edifica el Mausoleo, al lado, en la Plaza Roja. Nieva fuertemente. Hundido bajo la nieve, el hombre de la cámara vigila toda la noche por miedo a perderse algún acontecimiento importante e interesante. Una vez más, el *cine-ojo*.

* * *

«Lenin ha muerto, pero su obra vive», dicen los trabajadores de la Unión Soviética, y construyen con ardor el país socialista. En la reconstruida fábrica de cemento de Novorossisk, dos hombres están encaramados en una vagoneta colgada sobre el mar. El jefe y el operador. Ambos con una cámara. Los dos filman. La vagoneta avanza rápidamente. El jefe busca un punto de vista mejor, se encarama al borde de la vagoneta. Un instante después, se golpea la cabeza con una viga de hierro. El operador se vuelve y ve a su camarada desmayado, ensangrentado, apretando su cámara entre las manos, colgado encima del vacío. Apresta su cámara, le filma y sólo después corre a ayudarle. Una vez más, la escuela del *cine-ojo*.

* * *

Moscú. Finales de 1919. Un cuarto sin calefacción. El cristal del tragaluz está roto. Una mesa junto a la ventana. Sobre la mesa un vaso, el té de la víspera se ha convertido en un bloque de hielo. Junto al vaso, un manuscrito. Leemos: *Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafo teatral.* Una de las variantes de este manifiesto, titulada *Nosotros,* se publicó más adelante (1922) en el número 1 de la revista *Kinophot* (Moscú).

* * *

Después de eso, la importante toma de posición teórica de los adeptos del *cine-ojo* fue el famoso *Manifiesto sobre el cinematógrafo sin actores* que, bajo el título de «La revolución de los kinoks (Kinoki Derevonod)», se publicó en el número de junio de la revista *LEF* (1923).

* * *

Ambos manifiestos fueron precedidos por la actividad de su autor en la Sección de los noticiarios cinematográficos, a partir de 1918, donde realizó varios *Kino-Nedelia* normales y algunos noticiarios sobre un tema dado.

* * *

Al principio, desde 1918 a 1922, los *kinoks* existían en singular, es decir, que sólo había uno.

De 1923 a 1925, ya fueron tres o cuatro. A partir de 1925, las ideas del *cine-ojo* estaban ampliamente difundidas. Mientras que el grupo inicial aumentaba, el número de los que popularizaban el movimiento crecía. Ahora no sólo se puede hablar del grupo, no sólo de la escuela del *cine-ojo*, no sólo de una parte del frente, sino incluso de todo un frente de «cine documental sin actores».

* * *

II

[...] «El abc de los *kinoks* define el *cine-ojo* mediante la concisa fórmula: *cine-ojo* = cine-grabación de los hechos.»

* * *

Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo

escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.

* * *

Por consiguiente, *cine-ojo* no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No es solamente el nombre de un film (*Cine-Ojo.* Primera serie del ciclo: *La vida de repente*[1]). Y tampoco una determinada corriente del llamado «arte» (de izquierda o de derecha). El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última.

* * *

El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.

* * *

El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

* * *

El *cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

* * *

El *cine-ojo* utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vista rápida, la microtoma de vistas,

---

[1] *Kino-Glaz.* Pervaia Seria Tsikla. *Zkizn Vrasploij* (1926, 6 bobinas).

la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móvil, la toma de vistas desde los ángulos de visión más inesperados, etc., no se consideran trucos, sino procedimientos normales, que se emplean ampliamente.

* * *

El *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film.

* * *

Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el *cine-ojo* intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado. Encontrar la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con el tema. Montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más característico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un extracto de *«yo veo»*.

* * *

III

Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, «escribir» el film mediante las imágenes rodadas, y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas «escenas» (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria).

* * *

Cualquier film del *cine-ojo* está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film.

* * *

En este montaje continuo podemos distinguir tres periodos:

PRIMER PERIODO. El montaje es el inventario de todos los datos documentales que tienen una relación, directa o no, con el tema tratado (sea bajo forma de manuscrito, bajo forma de objeto, bajo forma de fragmento filmado, de fotografía, de recorte de prensa, de libro, etc.). Después de este montaje —inventario por medio de la selección y la reunión de los datos más preciosos— el plan temático se cristaliza, se revela, «se monta».

SEGUNDO PERIODO. El montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado (montaje de las observaciones propias o bien montaje de las informaciones proporcionadas por los cine-informadores u ojeadores). El plan de rodaje: resultado de la selección y de la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano. Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directivas del plan temático como las propiedades particulares de la *máquina-ojo*, del *cine-ojo*.

TERCER PERIODO. Montaje central. Resumen de las observaciones inscritas en la película por el *cine-ojo*. Cálculo cifrado de las agrupaciones de montaje. Asociación (suma, resta, multiplicación, división y colocación entre paréntesis) de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza. Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que todos estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos, cortes, obtenemos una especie de ecuación visual, una especie de fórmula visual. Esta fórmula, esta ecuación, obtenida después de un montaje general de los cine-documentos fijados sobre la película, es el film al cien por cien, el extracto, el concentrado de «yo veo», el «cine-yo veo».

El *cine-ojo* es:

yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles),

yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema),

yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión).

* * *

La escuela del *cine-ojo* exige que el film se construya sobre los «intervalos», es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro.

La progresión entre las imágenes («intervalos» visual, correlación visual de las imágenes) es (para el *cine-ojo)* una unidad compleja. Está formada por la suma de diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:

1. correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.),
2. correlación de los ángulos de toma,
3. correlación de los movimientos en el interior de las imágenes,
4. correlación de las luces, sombras,
5. correlación de las velocidades de rodaje.

Sobre la base de tal o cual asociación de correlaciones, el autor determina: *a*) el orden de la alternación, el orden de sucesión de los fragmentos filmados; *b*) la longitud de cada alternancia (en metros), es decir, el tiempo de proyección, el tiempo de visión de cada imagen tomada separadamente. Además, paralelamente al movimiento entre las imágenes («intervalo»), se debe tener en cuenta entre dos imágenes vecinas la relación visual de cada imagen en particular con todas las demás imágenes que participan en la «batalla del montaje» en su principio.

Encontrar el «itinerario» más racional para el ojo del espectador entre todas estas interacciones, interatracciones, interempujones de las imágenes, reducir toda esta multitud de «intervalos» (movimientos entre las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que mejor expresa el tema esencial del film, es la tarea más fácil y capital que se plantea el autor-montador.

* * *

Esta «teoría de los intervalos» había sido presentada por los *kinoks* en *Nosotros,* variante del Manifiesto redactada en 1919.

* * *

La realización de *El undécimo año* y especialmente de *El hombre de la cámara* es la ilustración más elocuente de la tesis de los «intervalos» defendida por el *cine-ojo.*

Nosotros (variante del Manifiesto)

Dziga Vertov

Nos llamamos los *kinoks* para distinguirnos de los «cineastas», hatajo de chamarileros que apenas logran encubrir sus antigüallas.

No vemos ninguna relación entre la astucia y los cálculos de los mercaderes y el auténtico kinokismo.

El cine-drama psicólogo ruso-alemán recargado por las visiones y recuerdos de infancia es para nosotros una inepcia.

El kinok agradece el film de aventuras norteamericano, ese film lleno de espectacular dinamismo, con puestas en escena a lo Pinkerton, la velocidad de paso de la imágenes, los primeros planos. Es bueno, pero desordenado, no está basado en un estudio preciso del movimiento. Un escalón por encima del drama psicológico, pero falto, pese a todo, de fundamento. Tópico. Copia de una copia.

NOSOTROS declaramos que los viejos films novelados, teatralizados y demás tienen la lepra.

—¡No os acerquéis a ellos!

—¡No les toquéis con los ojos!

—¡Peligro de muerte!

—¡Contagioso!

NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.

La muerte de la «cinematografía» es indispensable para que viva el arte cinematográfico. NOSOTROS *llamamos a acelerar su muerte*.

NOSOTROS protestamos contra la *mezcla* de las artes que muchos califican de síntesis. La mezcla de malos colores, aunque idealmente elegidos entre los del espectro, nunca dará blanco, sino suciedad.

Se llegará a la síntesis *en el cenit* de los logros de cada arte y no antes.

NOSOTROS depuramos el cine de los kinoks de los intrusos: música, literatura y teatro; nosotros buscamos nuestro propio ritmo que no habrá sido robado en ninguna parte y lo encontramos en los movimientos de las cosas.

NOSOTROS llamamos:

—a huir—
de los dulzones abrazos del romance,
del veneno de la novela psicológica
del abrazo de teatro del amante
—a dar la espalda a la música—
—a huir—

alcancemos el vasto campo, el espacio de cuatro dimensiones (3 + el tiempo), en busca de un material, de una métrica y de un ritmo enteramente nuestros.

Lo «psicológico» impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, refrena su aspiración de parecerse a la máquina.

No tenemos ningún motivo para conceder al hombre de hoy lo esencial de nuestra atención al arte del movimiento.

La incapacidad de los hombres para saber comportarse nos avergüenza ante las máquinas, pero qué podemos hacer nosotros si las maneras infalibles de la electricidad nos conmueven más que el ajetreo desordenado de los hombres activos y que la molicie corruptora de los hombres pasivos.

La alegría que nos proporcionan las danzas de las sierras de la serrería es más comprensible y más próxima que la que nos procuran los balbuceos de los hombres.

NOSOTROS *no queremos por ahora filmar al hombre porque no sabe dirigir sus movimientos.*

A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto.

Descubriendo el alma de la máquina, enamorando al obrero de su herramienta, a la campesina de su tractor, al maquinista de su locomotora.

Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico,

asimilamos los hombres a las máquinas,
educamos hombres nuevos.

El hombre nuevo, liberado de la impericia y de la torpeza, que tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los films.

NOSOTROS caminamos, con la cara descubierta, hacia el descubrimiento del ritmo de la máquina, hacia la admiración del trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos; cantamos los temblores de tierra, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros y los gestos de los proyectos que deslumbran las estrellas.

Todos los que aman su arte buscan la esencia profunda de su técnica.

La cinematografía, que tiene los nervios de punta, necesita un sistema riguroso de movimientos precisos.

El metro, el ritmo, la naturaleza del movimiento, su disposición precisa en relación a los ejes de las coordenadas de la imagen, y quizá los ejes mundiales de las coordenadas (tres dimensiones + la cuarta, el tiempo), deben ser definidos y estudiados por todos los creadores del cine.

Necesidad, precisión y velocidad: tres imperativos que exigimos al movimiento digno de ser filmado y proyectado.

Ser un extracto geométrico del movimiento, por medio de la cautivadora alternancia de las imágenes, es lo que pedimos al montaje.

El kinokismo *es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa.*

Los *intervalos* (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos [los intervalos] los que arrastran el material hacia el desenlace cinético. La organización del movimiento es la organización de sus elementos, es decir, de los intervalos en la frase. En cada frase se distingue el ascenso, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiestan en diferentes grados). Una obra está hecha de frases de igual manera que una frase está hecha de intervalos de movimiento.

Después de concebir un cine-poema o un fragmento, el kinok

debe saber anotarlo con precisión, a fin de darle vida sobre la pantalla cuando se presenten las condiciones favorables.

Está claro que el guión más perfecto no puede sustituir estas notas, de igual manera que el libreto no puede sustituir la pantomima, de igual manera que los comentarios literarios sobre las obras de Scriabin no dan ninguna idea sobre su música.

Para poder representar un estudio dramático sobre una hoja de papel, hay que poseer los signos gráficos del movimiento.

NOSOTROS *vamos en busca de la cine-gama.*

NOSOTROS caemos, nos levantamos con el ritmo de los movimientos,
lentos y acelarados,
corriendo lejos de nosotros, cerca de nosotros,
sobre nosotros,
en círculo, en recta, en elipse,
a derecha y a izquierda,
con los signos más y menos,
se fraccionan, se multiplican por sí mismos,
los movimintos se curvan, se enderezan, se dividen,
traspasando silenciosamente el espacio.

El cine es igualmente *el arte de imaginar los movimientos* de las cosas en el espacio, respondiendo a los imperativos de la ciencia, es la encarnación del sueño del inventor, sea sabio, artista, ingeniero u obrero; gracias al kinokismo permite realizar lo que es irrealizable en la vida.

Dibujos en movimiento. Croquis en movimiento. Proyectos de futuro inmediato. Teoría de la relatividad en la pantalla.

NOSOTROS saludamos la fantástica regularidad de los movimientos. Transportados por las alas de las hipótesis, nuestros ojos movidos por unas hélices se dispersan en el futuro.

NOSOTROS creemos que está próximo el momento en que podremos lanzar al espacio los huracanes de los movimientos retenidos por los lazos de nuestra táctica.

Viva la *geometría dinámica,* las carreras de puntos, de líneas, de superficies, de volúmenes.

Viva la poesía de la máquina movida y moviente, la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero, el grito de hierro de los movimientos, las cegadoras muecas de los chorros incandescentes.

(Primer programa publicado en la prensa por el grupo de los Kinoks-Documentalistas. Fundado por Dziga Vertov en 1919.)

La importancia del cine sin actores

DZIGA VERTOV

Afirmamos que, pese a la existencia relativamente larga del concepto «cinematografía», pese a la multitud de dramas psicológicos, seudo-realistas, seudo-históricos y policíacos puestos en circulación, pese al número infinito de salas de cine en activo, no existe cinematografía bajo su forma auténtica y que sus tareas fundamentales no han sido entendidas.

Nos atrevemos a lanzar esta afirmación refiriéndonos a las informaciones de que disponemos sobre los trabajos e investigaciones llevados a cabo aquí y en el extranjero.

¿Cuál es la causa?

La causa es que la cinematografía sigue yendo por mal camino.

El cine de ayer y el de hoy siguen siendo únicamente un asunto comercial. El desarrollo de la cinematografía está dictado únicamente por unas consideraciones de beneficio. Y no hay nada sorprendente en que el gran comercio de los films-ilustraciones de novelas, de romances y de seriales pinkertonianos haya deslumbrado a los productores y les haya atraído a él.

Cada film no es más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel.

En el mejor de los casos, bajo esta piel aparece una cine-grasa y una cine-carne. Pero nunca vemos una cine-osamenta. Nuestro film no es más que el famoso «pedazo sin hueso» ensartado en una vara de madera de álamo, sobre una pluma de oca de literato.

Resumo lo que acabo de decir: no existen obras cinematográficas. Existe una combinación de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con todo lo que se quiera, durante todo el tiempo que se quiera.

Entiéndaseme bien. Aplaudiríamos con todo nuestro corazón la utilización del cine en beneficio de todas las ramas del saber humano. Pero definimos estas posibilidades del cine como unas funciones anexas e ilustrativas. No olvidamos ni un solo instante que la silla está hecha de madera y no de la laca que la cubre. Sabemos perfectamente que la bota está hecha de cuero y no del betún que la hace brillar.

Pero el escándalo, el error irreparable, es que sigáis considerando que vuestra misión es la de lustrar con betún cinematográfico los zapatones literarios de unos y otros (si se trata de un film de gran espectáculo, digamos que son zapatos franceses de tacón alto).

Recientemente, creo que con motivo de la presentación del decimoséptimo *Kino-Pravda,* un cineasta dijo: «¡Qué horror! Son zapateros y no cineastas.» El constructivista Alexei Gan, que no estaba lejos, replicó oportunamente: «Que se nos den más zapatos de esta clase y todo irá bien.»

En nombre del autor del *Kino-Pravda,* tengo el honor de declarar que se siente muy halagado por esta apreciación sin reservas preferente a *la primera obra zapatera de la cinematografía soviética.*

Es mejor que ser un «artista de la cinematografía soviética».

Es mejor que ser un «realizador artístico».

Al diablo el betún. Al diablo las botas embetunadas. Que se nos den botas de cuero. Alineaos con los kinoks, primeros cine-zapateros soviéticos.

Nosotros, zapateros del cinematógrafo, os decimos a vosotros, limpiabotas: «No os reconocemos ninguna antigüedad en la fabricación de las cine-obras. Y si se puede hablar, en general, de la antigüedad como de un privilegio, este derecho nos pertenece enteramente.»

Y lo poquísimo que hemos realizado en la práctica es mucho más que vuestro nada producido en tantos años.

Hemos sido los primeros en hacer films con nuestras manos desnudas, unos films quizá torpes, palurdos, poco brillantes, unos films quizá un poco defectuosos, pero en todo caso unos films necesarios, indispensables, unos films dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida.

Nosotros definimos la obra cinematográfica en dos palabras: *el montaje del «Yo veo».*

La obra cinematográfica es el estudio acabado de la visión perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara que experimenta el espacio y el tiempo.

El campo visual es la vida;
la materia de construcción para el montaje es la vida;
los decorados es la vida;
los artistas es la vida.

No impedimos ni podemos impedir que los pintores pinten sus cuadros, que los músicos compongan para el piano y los poetas compongan para las damas. Dejémosles, pues, que se diviertan...

Pero se trata de juguetes (incluso cuando están fabricados con talento) y no de una cosa seria.

Una de las principales acusaciones que se nos inflige es que no somos accesibles a las masas.

Aun admitiendo que algunos de nuestros trabajos sean de difícil comprensión, ¿obliga esto a deducir que ya no debemos hacer el menor trabajo serio, la menor investigación?

El hecho de que las masas necesiten fáciles folletos de agitación, ¿obliga a deducir que no les interesan los artículos serios de Engels y de Lenin? Quizá tenéis entre vosotros un *Lenin* de la cinematografía soviética y no le dajáis trabajar bajo el pretexto de que los productos de su actividad son nuevos e incomprensibles...

Pero nuestro trabajo no tiene nada que ver con eso. De hecho, no hemos hecho nada que sea más inaccesible a las masas que cualquier cine-drama. Muy al contrario, al establecer una relación visual muy precisa entre los temas, hemos disminuido considerablemente la importancia de los rótulos y con ello hemos aproximado a la pantalla cinematográfica a espectadores poco instruidos, cosa de gran importancia en el momento actual.

Y como para reírse de sus nodrizas literarias, he ahí que obreros y campesinos se muestran más inteligentes que sus desconocidas niñeras...

De esta manera nos encontramos frente a dos puntos de vista extremos.

El primero es el de los kinoks que se han fijado como objetivo la organización de la *vida real*...

El otro es la orientación hacia el drama artístico de agitación con sensaciones fuertes o aventuras.

Todos los capitales estatales y privados, todos los medios materiales y técnicos están puestos actualmente en el segundo platillo de la balanza, en el platillo «artístico-propagandista».

En cuanto a nosotros, nos acercamos igual que antes al trabajo con las manos desnudas y esperamos confiadamente que llegue nuestro turno de apoderarnos de la producción y de alcanzar la victoria.

(Estenograma abreviado de la intervención de Dziga Vertov con motivo de un debate de la ARRK[1] el 26 de septiembre de 1923.)

---

[1] Asociación de Trabajadores del Cine Revolucionario.

El *Kino-Pravda*

Dziga Vertov

El *Kino-Pravda* está ligado, por una parte, a los antiguos noticiarios. Por otra, es el portavoz actual de los kinoks. En mi informe examinaré ambos aspectos.

Los noticiarios Pathé y Gaumont, los del Comité Skobelev[1] posterior a la Revolución de Octubre, fueron reemplazados por el *Kino-Nedelia* publicado por la Sección Foto-Kino del Narkompros[2].

El *Kino-Nedelia* no se distinguía demasiado de los noticiarios anteriores; sólo los rótulos eran «soviéticos». ¡El contenido no había cambiado!: siempre los mismos desfiles y los mismos funerales. Fue en esta época cuando empecé a trabajar en el cine. Mis conocimientos técnicos eran escasos. Pese a su juventud, el cine ya imponía unos tópicos inmutables fuera de los cuales estaba vetado trabajar. Mis primeros ensayos datan de aquella época. Reunía pedazos filmados encontrados al azar en unos grupos de montaje cuya «consonancia» era más o menos grande.

Como consideraba que uno de mis intentos estaba perfectamente conseguido, concebí mis primeras dudas en cuanto a la necesidad de un trazo de unión literario entre diferentes situaciones visuales pegadas entre sí. Tuve que interrumpir momentánea-

[1] Organización pedagógica de talante reaccionario que existió hasta 1918.

[2] Narkompros = Narodni Komissariat Prosveschenia, o sea, Comisariado de Educación del Pueblo.

mente mi experiencia para rodar un film dedicado al aniversario de la Revolución de Octubre.

Este trabajo fue el punto de partida de mi nueva actividad en el *Kino-Pravda*.

Fue precisamente durante estas experiencias cuando nosotros (varios camaradas), que habíamos perdido la fe en las posibilidades de la cinematografía artística y estábamos llenos de fe en nuestras fuerzas, esbozamos el proyecto preliminar de Manifiesto que después ocasionó tanto ruido y causó tantos momentos desagradables a nuestros cine-apóstoles.

Después de una larga interrupción (partida al frente), continué mi trabajo en la Sección Foto-Kino y pronto me metieron otra vez en los noticiarios. Escarmentado por mi triste experiencia, demostré una gran prudencia en los primeros números del *Kino-Pravda*. Pero a medida que adquiría la convicción de que me había granjeado la simpatía de, si no la totalidad, parte de los espectadores, forzaba cada vez más el material.

Paralelamente al apoyo que encontraba en la persona del constructivista Alexei Gan, que publicaba entonces la revista *Kinophot,* debía afrontar una oposición interior y exterior cada vez mayor.

En el décimo número del *Kino-Pravda,* las pasiones de desencadenaron.

Con gran sorpresa por nuestra parte, el número 13 gozó del apoyo de la prensa. Después de la aparición del número 14, el diagnóstico casi unánime de «está loco» me llenó de perplejidad. Fue el momento más crítico en la existencia del *Kino-Pravda*.

El *Kino-Pravda* n.° 14 se diferenciaba singularmente en aquel momento de los demás noticiarios, no se parecía en nada a los números anteriores. Mis amigos ya no me entendían y me reprobaban. Mis enemigos saltaban de alegría. Los operadores declararon que se negaban a rodar para el *Kino-Pravda*. En cuanto a la censura, rechazó pura y simplemente *Kino-Pravda* n.° 14 (para ser exactos, lo autorizó cortando más de la mitad, lo que equivalía a destrozarlo). Confieso que quedé hundido. La construcción del film me parecía simple y clara. No había acabado de comprender que mis contemporáneos, acostumbrados a la literatura, no podían prescindir, por la fuerza de la tradición, de los textos de relación entre los temas.

A continuación, el conflicto se fue resolviendo. Los jóvenes y los clubs obreros tributaron una excelente acogida al film. En

cuanto a los *nepmans*[3], ya no necesitaba preocuparme de sus opiniones: la fastuosa *Tumba india* les apretaba entre sus brazos.

El estado de alerta había concluido. Pero el combate proseguía.

El *Kino-Pravda* se entregó a unos intentos heroicos, quería formar un muro con su cuerpo para proteger al proletariado de la nociva influencia de los dramas del cine artístico. Intentos de los que muchos se reían. La ínfima cantidad de ejemplares del *Kino-Pravda* sólo podía servir, en el mejor de los casos, a algunos millares de personas y no a millones.

Si bien el papel del *Kino-Pravda* en la creación de un amplio repertorio obrero fue modesto, su acción de propaganda en la lucha contra el repertorio de los cines comerciales fue, al contrario, muy importante.

Muy pronto la acusación se escindió. Nuestros detractores más perspicaces se apresuraron a imitarnos. Y ya había quiénes les llevaban delantera en este camino. Sin embargo, otros muchos siguieron siéndonos hostiles.

Un puñado de escritorzuelos conservadores, personas más bien tontas, canta incansablemente las alabanzas de los cines-conservas (especialmente de las mercancías de importación). Son los que siguen defendiendo la fabricación de los cine-sucedáneos en nuestro país (a decir verdad, de calidad claramente inferior). Con sus torpes esfuerzos, hacen abortar cualquier iniciativa mínimamente revolucionaria.

No es recomendable mandar a paseo a estas indeseables niñeras. Para vengarse, demostrarán que poseían los paraguas que protegieron al público de la lluvia, es decir, de los kinoks. Y cuando cesa la lluvia y luce el sol del drama artístico, agitan con cuidado un abanico sobre la cabeza del público. Gracias a los esfuerzos de estos críticos, la figura magnánima del millonario norteamericano resplandece en el rudo corazón del proletariado soviético.

Casi todos los trabajadores del cine artístico son enemigos, declarados u ocultos, del *Kino-Pravda* y de los kinoks. Es completamente normal, pues si nuestra opinión triunfara se verían obligados a volver a aprender su oficio o, pura y simplemente, a abandonar el cine.

---

[3] Partidarios de la NEP (Nueva Política Económica), que consideraban al film como el comienzo de un proceso contrarrevolucionario.

Ninguno de estos dos grupos pone directamente en peligro la pureza de la línea de los kinoks.

Son, en cambio, mucho más peligrosos los grupos intermedios oportunistas recientemente formados, que podríamos llamar «conciliadores». Copian nuestros procedimientos y los transfieren al drama artístico, y con ello refuerzan sus posiciones.

Al enfrentarse violentamente con el *Kino-Pravda*, nuestros malintencionados críticos explican maliciosamente que se fabrica con material filmado de antemano y, en consecuencia, «accidental».

Lo que para nosotros significa que los noticiarios están hechos de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. Eso significa igualmente que el *Kino-Pravda* no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal como es* y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones. Así pues, en definitiva, eso es nuestra cualidad y no nuestro defecto.

El *Kino-Pravda* se hace con materiales de igual manera que la casa se hace con ladrillos. Con unos ladrillos se puede construir una chimenea, el muro de una fortaleza y muchas cosas más. Con la película filmada se pueden edificar diferentes obras. De igual manera que la casa necesita unos buenos ladrillos, se necesita un buen material cinematográfico para organizar unos buenos films. Por ello es necesario tratar con seriedad los noticiarios cinematográficos, esta fábrica de cine-materiales, en los que la vida, al pasar por el objetivo de la cámara, no se hunde para siempre y sin dejar huellas, sino que deja, al contrario, un trazo preciso e inimitable.

De la manera en que dejemos penetrar a la vida en el objetivo, del momento que elijamos para ello, del modo en que captemos la huella que habrá dejado, dependerán la calidad técnica, el valor social e histórico del material, y posteriormente la calidad de todo el film.

El *Kino-Pravda* n.° 13, realizado para el aniversario de Lenin, está hecho de materiales que definen las relaciones recíprocas de dos mundos: el mundo capitalista y la Unión Soviética. Si bien los materiales son insuficientes, tienen al menos un valor generalizador.

Es interesante observar que ahora, un año después de la aparición del *Kino-Pravda* n.° 14, comienzan a llegar los encargos. Como véis, estos noticiarios no han perdido actualidad y no la

perderán inmediatamente. Sin embargo, se trata del número del *Kino-Pravda* más denostado en su momento.

Los números 15 y 16 reúnen material filmado durante varios meses: el primero en invierno, el segundo en primavera; ambos tienen un carácter experimental.

El *Kino-Pravda* n.º 17 se estrenó el día de la inauguración de la Exposición Agrícola de la Unión Soviética. No muestra tanto la Exposición como la «circulación sanguínea» que suscitó la idea de la Exposición Agrícola.

Un gran paso une el campo y la ciudad: una pierna está hincada en el centeno, entre las aldeas, mientras que la otra se posa en el recinto de la Exposición.

En el *Kino-Pravda* n.º 18, la cámara parte de la Torre Eiffel de París, atraviesa Moscú y se detiene en la lejana fábrica de Nadejdinsk. Esta carrera hacia el corazón de la vida revolucionaria ha ejercido una influencia prodigiosa sobre los espectadores sinceros. Camaradas, no creáis que me estoy vanagloriando, pero algunas personas han considerado útil advertirme de que, a partir del día en que vieron el *Kino-Pravda* n.º 18, la realidad soviética se les ha mostrado bajo una luz completamente nueva.

Dentro de un momento veréis el *Kino-Pravda* número 19. Es imposible mostraros los demás, están completamente gastados.

No puedo exponer verbalmente el tema del último *Kino-Pravda,* pues está hecho para ser visto. Sus múltiples hilos visuales ligan la ciudad al campo, el norte al sur, el invierno al verano, las campesinas a las obreras, que al final se reúnen en una sola familia, la sorprendente familia de Vladimir Ilitch Lenin. Se presenta a Lenin vivo y a Lenin muerto. Superada la pena, la conciencia del deber obliga a la mujer y a su hermana a proseguir su tarea con redoblada energía. Las campesinas trabajan, y las obreras, y también la montadora que selecciona los negativos del *Kino-Pravda...*

Al mismo tiempo que han hecho aparecer el *Kino-Pravda*, los kinoks han conquistado otro terreno que parece que no tenga ninguna relación directa con nuestros objetivos: el terreno de las caricaturas y de la publicidad cinematográfica. Motivos concretos nos han llevado a aprender el manejo de este arma.

Nos será útil en un momento determinado.

La próxima obra de los kinoks será un film experimental que realizamos sin guión, sin simulacro previo de guión.

Este intento es una operación de reconocimiento extremada-

mente difícil y peligrosa, para la cual no deberíamos haber partido desarmados en el plano económico y en el plano técnico. Pero no tenemos derecho a renunciar a la *imposible posibilidad* que se nos ha ofrecido. Intentaremos aprehender la realidad con nuestras manos desnudas.

Camaradas, en un plazo breve, quizá antes incluso de la aparición de nuestras próximas realizaciones, veréis en las pantallas soviéticas una serie de sucedáneos, una serie de films imitación de los kinoks. En unos, los actores representarán la vida auténtica en las circunstancias adecuadas; en otros, unas personas auténticas representarán los personajes dictados por un guión elaboradísimo.

Son las obras de los conciliadores, de los «cine-mencheviques». Se pueden parecer a las nuestras tanto como un billete falso se parece a uno auténtico, como las grandes muñecas mecánicas se parecen a los niños.

El incendio mundial del «arte» está cercano. Al presentir su muerte, la gente de teatro, los artistas, los escritores, los coreógrafos y demás jilgueros huyen, presas del pánico. En busca de un refugio, afluyen al cine. El estudio cinematográfico es el último bastión del arte.

Es ahí que tarde o temprano acudirán los curanderos melenudos de toda índole. El cine artístico recibirá prodigiosos refuerzos; no por ello se salvará, sino que perecerá al mismo tiempo que su edificante cohorte.

Haremos explotar la torre de Babilonia del arte.

(Estenograma abreviado del informe de Dziga Vertov en la Conferencia de los Kinoks, el 9 de junio de 1924.)

4. FEKS: la Fábrica del Actor Excéntrico

La creación del nuevo cine soviético tuvo su mayor punto de apoyo en Moscú, donde comenzaría la carrera de Vertov, Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein. Otra línea de renovación se radicó en Petrogrado (ciudad antes conocida como San Petersburgo y después como Leningrado). En 1921 aparece allí la escuela FEKS, sigla rusa con la que se alude a la Fábrica del Actor Excéntrico. Sus promotores eran en verdad muy jóvenes: G. M. Kozintsev (nacido en 1905), L. Z. Trauberg (1902), S. J. Yutkevitch (1904) y Georgy Kryzicky (ligeramente mayor que los anteriores). Todos ellos procedían de la pintura, del teatro o del circo y estaban dispuestos a la experimentación y a hallar fórmulas nuevas para el cine.

Además del Manifiesto del Excentricismo *(1922), que se transcribe en este libro, el grupo FEKS realizó debates, publicó un almanaque, innovó en la tipografía, organizó funciones de teatro vanguardista, todo ello con marcadas características de humor, irreverencia y fantasía. El debut cinematográfico del grupo se produjo con* Las aventuras de Octobrina *(1924), un mediometraje que sería el primer título en las filmografías de Kozintsev y de Trauberg. La transcripción del* Manifiesto *omite inevitablemente las audacias tipográficas del original.*

Manifiesto del Excentricismo, 1922*

GRIGORY MIKHAILOVITCH KOZINTSEV/GEORGY KRIZICKY/LEONID ZACHAROVITCH TRAUBERG/SERGEI JOSIFOVITCH YUTKEVITCH

EXCENTRI
CISMO

GRIGORY
KOZINTSEV
GEORGY
KRIZICKY
LEONID
TRAUBERG
SERGEI
YUTKEVITCH

1922

EXCENTRÓPOLIS
(ex PETROGRADO)

LA SALVACIÓN ESTÁ EN LOS PANTALONES

EXCENTRICISMO

* Texto reproducido de la obra de Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978.

petición de patente
5 diciembre 5

1921

en los locales del teatro «Volnaia Komedya», P.T.G.
Del Manifiesto del Teatro Excéntrico

¡Por primera vez! *5 diciembre 5* Excentricismo

LANCEMOS CUATRO SILBIDOS

1. al actor: de la emoción a la máquina, del sufrimiento interior al truco. Técnica-Circo. Psicología-patas arriba.
2. al director: la máxima imaginación, el récord de inventiva, la turbina de los ritmos.
3. al dramaturgo: cazador de trucos.
4. al escenógrafo: escenografías corriendo y trincando.

Al quinto silbido —del público— estemos preparados.
Y no olvidéis que el norteamericano Mark Twain dijo: «Es mejor ser un perro joven que un ave del paraíso vieja.»

EXCENTRICIDAD

GRIGORY MIKHAILOVITCH KOZINTSEV

¡AB!

EL DESFILE DE LO EXCÉNTRICO

La «Rosta» sin frases ingeniosas, Max Linder sin sombrero de copa, Brokgaus sin Efron — ¿hay algo más absurdo?
1921 diciembre 5 (un día de la historia)
Kozintsev, Krizicky y Trauberg han encontrado:

el siglo XX sin...

CUESTIONARIO

...«Y los pantalones del excéntrico, profundos como una bahía, de los que saldrá con mil fardos la gran alegría futurista.»

Marinetti

...«para el teatro, como a tal, esto o es una caída o es la ocupación de su territorio por parte del excentricismo del music-hall.»

Lunacharsky

...«¡Ah-ah-ah!»

El clown Serge

sin
Excentricismo (tarjeta de visita)
¿¿Music-hall Kinematográfico de los Pinkerton 1^er^ año de edad??
Para referencias, véase más adelante.

I. LA CLAVE DE LOS HECHOS

1) AYER: estudios cómodos. Frentes despejadas. Razonaban, decidían, pensaban.
HOY: la Señal. ¡A las máquinas! Correas, cadenas, ruedas, manos, pies, electricidad. El ritmo de la producción.
AYER: museos, templos, bibliotecas.
HOY: fábricas, talleres, astilleros.

2) AYER: la cultura de Europa.
HOY: la técnica de Norteamérica.

La industria, la producción bajo la bandera estrellada.
O americanización o la funeraria.

3) AYER: Salones. Reverencias. Barones.
HOY: Gritos de vendedores callejeros, escándalos, la porra del policía, ruido, gritos, pateo, carrera.

Ritmo de hoy:

El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la vida del boulevard.

II. ARTE SIN MAYÚSCULA, SIN PEDESTAL Y SIN HOJA DE PARRA

La vida exige un arte

hiperbólicamente rudimentario, asombroso, que crispa los nervios, abiertamente utilitario, mecánicamente exacto, instantáneo, rápido

de lo contrario, no lo sentirán, no lo verán, no se detendrán. Todo esto, en suma, equivale a: arte del siglo XX, arte de 1922, arte del último segundo.

Excentricismo

III. NUESTROS PADRES

Parade-allez!

En la palabra: la canción, Pinkerton, el grito del pregonero, la palabrota.
En la pintura: el cartel del circo, la portada de la novela popular.
En el ballet: los bailes americanos del *café-chantant*.
En el teatro: el music-hall, el cine, el circo, el *café-chantant*, el boxeo.

IV. NOSOTROS: EL EXCENTRICISMO EN ACCIÓN

1) Espectáculo: golpes rítmicos en los nervios.
2) Cumbre: el truco.
3) Autor: inventor + inventor.
4) Actor: movimiento mecanizado, con patines de ruedas en lugar de coturnos, una nariz que se enciende en lugar de máscara.
   Interpretación: en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de mímica, mueca; en lugar de palabra, grito.

¡Nos gusta más el culo de Charlot
que las manos de Eleonora Duse!

5) *Pièce:* acumulación de trucos: Ritmo: 1.000 caballos de vapor. Carreras, persecuciones, fugas. Forma: el *divertissement.*
6) Jorobas que crecen, barrigas que se hinchan, pelucas de clown que se elevan: principio de un nuevo vestuario escénico.
Fundamento: una incesante transformación.
7) Sirenas, disparos, máquinas de escribir, silbidos; la música excéntrica, tip-tap: inicio de un ritmo nuevo.

Nos gustan mucho más las suelas dobles
del bailarín americano
que los quinientos instrumentos
del teatro Marynsky.

8) Síntesis de los movimientos: acrobático, deportivo, danzante, constructivamente-mecánico.
9) Can-can en la cuerda de la lógica y del buen sentido. De lo «inimaginable» y de lo «imposible» al excentricismo.
10) De lo fantástico a la habilidad manual. De Hoffmann a Fregoli. Lo infernal norteamericano: *Los misterios de Nueva York, La máscara que ríe.*
11) Dar la mano al *Vseobuc.* El deporte en el teatro. Las medallas del campeón y los guantes del boxeador. *Parade-allez!,* más teatral que las muecas de Arlequín.
12) Empleo de los procedimientos de la propaganda norteamericana.
13) Culto del parque de atracciones, de la gran noria y de las montañas rusas, que enseñan a la nueva generación el AUTÉNTICO RITMO de la época.

El ritmo del tip-tap. El chisporroteo del cine. Pinkerton. El estruendo de las montañas rusas. Las sonoras bofetadas del payaso. Poética: «¡El tiempo es dinero!»

Nuestras vías:

París, Berlín, Londres,

romanticismo,

estilismo,

exotismo,

arcaísmo,

reconstrucción,

restauración,

cátedra,

templo,

museo,

¡En marcha! ¡Más lejos!
¡Las únicas necesarias, sólo nuestras!

AMERICANIZACIONES DEL TEATRO
en ruso

Excentricismo

EXCentriciSMO

EL EXCENTRICISMO

SALUDA

La aparición de la serie de las aventuras
de Nat Pinkerton, el rey de los detectives

La salida del n.° 1 de la revista *VESC*

Moscú
Berlín

De nuestro amigo el clown Boklaro (N. N. Evreinov)

DEL GENIAL CHAP

GEORGY KRIZICKY

EL TEATRO DEL AZAR

«El sentido de la teatralidad, como demostración estética de carácter claramente tendencioso.»

Cuatro y cuatro ocho: una transformación y aquí está EL TEATRO.

Yo, por el contrario, digo:

TON-TE-RÍAS

Sí.

Nada de transformaciones, nada de transfiguraciones, fuera coturnos y fuera máscaras.

Sólo existe:

el AZAR

El sentido del teatro es el sentido de la cuerda floja, el sentido del azar. Una sana, alegre tensión elástica de todo nuestro ser, de toda nuestra energía vital.

Cuando te falta la respiración, cuando te atragantas, cuando te bailan en el cerebro diablillos rojizos.

Como en el CIRCO:

Debajo mismo de la cúpula —como suspendido de un hilo— se balancea el equilibrista y toda la sala espera quieta, reteniendo la respiración...

¡Eso... eso... un poco más!...

—¡Ah!—

—¡Basta!—¡¡Basta!!—¡¡¡Basta!!!—

El teatro es azar, pública subasta, avión, tómbola, lotería, carreras de caballos, ruleta.

El teatro es totalizador, desenfrenado juego de azar, carrera de obstáculos en la cual corren los actores. Como caballos. Se debe y se quiere apostar por ellos.

—¿Usted es partidario de Davydov? Déjelo, cojea de la pata izquierda y trasera. —¿Chodotov? ¿Jurev? No apostaría por él a colocado y menos a ganador.

Por favor, no vayan a pensar que lo digo para hacerme el gracioso: en Grecia, ya se coronaba a los autores y actores como a los caballos de carreras.

Se apostaba, se arriesgaba, se esperaba con el corazón en un puño:

—Entonces, ¿quién vencerá? ¿¿Quién?? ¿¿¿Quién???

Todas las miradas están clavadas en los puntos negros de los caballos que corren. Asoman por encima de la empalizada. Murmullos sordos. La tensión crece, crece...

Corre—corre—¡corre!...

Y de repente, emoción general, aplausos, gritos: la multitud ondea, avanza; rostros arrebolados por la alegría, desde los rincones de cien ojos mira

el AZAR

Abro la primera revista teatral que encuentro y leo una reseña cualquiera:

«La señorita Mishurina nos ha ofrecido la imagen conmovedora de una tierna madre. Yurev, blando y refinado como de costumbre, ha sabido captar con muy profunda sensibilidad todos los matices sicológicos de una pasión que se marchita.»

Al W.C.

A decir verdad, incluso para este fin es preferible el papel de lija.

Y ahora, propongo a vuestra atención un fragmento de las críticas futuras de un auténtico Teatro del Azar.

«Después de cuatro salidas falsas, Tamara se separa notablemente del grupo; Yureneva, que en un principio había conseguido colocarse en primer lugar, queda a medio kilómetro de distancia, seguida por Koonen; la lucha se desarrolla a lo largo de toda la recta final; Yureneva flaquea y toma ventaja Koonen, que cruza la meta con un cuello de ventaja. De todos los demás, el que está más cerca es Ge.»

En los programas teatrales se indicará la última marca del actor y sus «mejores momentos».

El sentido del Teatro es sentido del movimiento, tensión convulsa de los nervios y de la voluntad, principio activo, dinámico, locomotor. ¡Pero de repente llega Ignatov y empieza a predicar que el sentido del Teatro es un veneno especial —el curare— que paraliza los nervios del movimiento!

Permítanos decirle, querido señor Ignatov, que usted no entiende absolutamente nada de teatro. Puesto que nunca ha enloquecido, nunca se ha enfadado, nunca ha aullado ni rugido, nunca ha reído a mandíbula batiente.

Usted sólo a REVIVIDO la acción sosegadamente, estudiándose el programa.

Y el verdadero público teatral no es el afectado de los abonos, que tiene miedo de disipar la ilusión, sino el salvaje brasileño que ha eliminado al odiado Otelo de un pistoletazo.

Aquí no hay ni «con-revivencia» ni «con-creación», ni tampoco un simpático intercambio de palabras con el público en la intimidad del cabaret:

sólo hay el AZAR

¡Qué atrasados nos parecen los consejos del «loco» MARINETTI cuando nos dice que hay que untar con cola las butacas del público, o esparcir por la platea polvos que hagan estornudar! Un gracioso *petit jeu* de salón...

¡No! ¡No queremos diabluras,

sino AZAR!

¡Ay!

El sentido del azar ha abandonado el Teatro para refugiarse en las mesas de juego, en los campos de deportes, en las pistas, se ha metido debajo de la carpa del circo: donde todavía no han llegado los premios «Ostrovsky».

El Teatro no figura absolutamente nada y no transfigura absolutamente nada. No es más que un porrazo en la cabeza.

En la misma coronilla.

En el mismo cráneo.

Porque el sentido del Teatro, el único sentido del Teatro, es

el AZAR

Y nada de españoles.

LEONID ZACHAROVITCH TRAUBERG

EL CINE
CON DESMIXTIFICACIÓN

1. Todo el mundo lleva chanclos «Triángulo».

Como ya es sabido, los chanclos son signo de bienestar y de *bon ton.*

Justificó la cola que se alarga en forma de cocodrilo delante de las tiendas.

«Proveeros cuanto antes de chanclos «Triángulo»!

Hoy todo el mundo lleva chanclos de *bon ton* y bienestar: los hombres, las cosas, las ideas, los teatros.

Palabra de orden: «Defenderse del barro de las calles; ¡a la caza de chanclos!»

2. Rapto de niños en San Francisco

El 5 de diciembre de 1921, mientras lanzábamos el EXCENTRICISMO ENTRE EL PÚBLICO como una pelota, no sabíamos en absoluto que de repente —¡Fregoli! *Allez, hop!*— ¡He aquí la transformación!

Bajo nuestros ojos, las manos de quién sabe quién, recortan la pelota, la perfilan, la cosen y, sin cartilla de racionamiento, aquí está un chanclo brillante, nuevo de trinca.

Hoy en día el concepto de «excentricismo» se estropea en todos los teatros, en todas las Petrogrado, en todas las RSFSR, en todas las Europas, como la Time que se estropea de un dramón a otro.

Los comunicados aumentan de día en día: Excentrión, desfile excéntrico, excentro-Chlestakov, excentrización de Shaw, Yakulov + excentricismo, excentricismo en el arte, en asuntos exteriores, en la industria de la goma.

Mañana: están de viaje, ¡helos aquí! ¡aquí están!: 1) carteles: el espectáculo del lunes de la «Maison Tellier» del Teatro Aleksandrinsky, con la participación del BENEMÉRITO SISTEMA del excentricismo, 2) artículos de fondo de *Zizn Iskusstva* («La vida del arte») acerca del excentricismo, 3) conferencia de Shukovsky con dibujos de Dobuzinsky, 4) infalible aparición en las facultades obreras con asignación de la ración académica.

...LIN CHARLOT U.S.A.

INAUGURACIÓN DE LOS JUEGOS
Y DE LAS MONTAÑAS RUSAS

Petrogrado

3. ¿Tiene usted algo que declarar?

El teatro no es el comisariado de la industria (¡ojalá!). No

existe una oficina de inventos. No se conceden patentes. Y no sentimos la necesidad de ello.

No tememos el robo generalizado del nombre, de las tesis, de los proyectos del «Teatro excéntrico»; hay muchas casas blancas, pero una sola Casa Blanca, la de Washington.

Sólo protestamos contra quien unta de excentricismo instrumentos no aptos para una función determinada; citamos el testimonio del doctor Anton Meyer. «El excentricismo es para uso interno; posología: dosis de caballo; su uso externo no sirve contra la impotencia, la ciática, la melancolía, la calvicie precoz, etcétera.»

4. La conjura de los difuntos

Ensayos, ensayos generales, estrenos, artículos, debates. Monumental, GRANDIOSO, planetario. Chanclos, chanclos, chanclos.

La demanda de chanclos ha superado la oferta.

Los últimos, que todavía andan a la caza, galopan como sketch de una tienda a otra. Los últimos no encuentran su número. No sólo chanclos, también ataúdes para niños. El agitado discurso del vendedor: «¡Última moda! Hoy chanclos para todos en lugar de ataúdes. Pasaréis y la gente se quitará el sombrero. ¿Cómo no respetar a los muertos?»

5. A la caza de espectadores para Shakespeare en el *café-chantant*

¿Cómo es posible no estar de acuerdo con el vendedor? Yo estoy completamente de acuerdo. Amo a los difuntos. Chejov, que en esto concuerda conmigo, expresó una opinión mía:

«Los muertos no se avergüenzan de ellos, pero apestan de una manera terrible.»

La segunda mitad de esta opinión es tan justa como la primera. Si sólo se tratara de vergüenza, pase, que no se avergüencen. Pero cuando apestan y lo hacen ahí mismo, a dos pasos de donde uno está, ¿cómo es posible no rebelarse? Es una protesta obligada, como los bigotes de Charlie Chaplin. Ocurre algo inadmisible; de las celdas, tapizadas de IMÁGENES SAGRADAS, se sacan carromatos para enviarlos a otros conventos, a fin de que apesten en la atmósfera de los veladores.

6. Un atentado fallido

«Considero, y V. V. Kamensky ha demostrado estar de acuerdo conmigo, que si el público exige despreocupación y trivialidad, hasta el punto de refugiarse en los cafés, nosotros debemos echarle de allí y obligarle a VOLVERSE SERIO. Si no somos capaces de retener el público en los teatros, tenemos que obligarle (a traición) a que acepte el AUTÉNTICO ARTE.»

Del breve artículo publicado en
el n.º 1 de *Mi revista,* Moscú.

Sherlock Holmes, quitándose la pipa de la boca, contesta irónicamente: «¡Scotland Yard, Agitprop y, en general, Comisariado de Instrucción! ¡Os equivocáis muy a menudo! ¿Véis quién es el que da caza a los espectadores, violentando sus gustos?»

Respuesta: las personas serias que calzan chanclos.

El eslogan de su jornada: «La Revolución lleva el arte *bon ton* de los palacios a los boulevards.» ¡La cruzada, quitaos el sombrero, comprendéis!

FEKS

¡Perdón, compañeros! No puede ser. Volvamos al alfabeto. ¡De los boulevards a los palacios, con la revolución! El boulevard introduce la revolución en el arte. Hoy, el barro de nuestras calles: circo, cine music-hall, Pinkerton.

Sencillos como la publicidad norteamericana, profundamente morales como el «Benedictine», enhiestos como el monumento de Tatlin, rechazamos categóricamente calzar chanclos.

¿Y si nos obligan a ponérnoslos?

¡Sensacional! El Chanclo excéntrico: sale despedido de un pie ligero y se desploma sobre el hocico torcido de quien se lo merezca.

Gallo

Pathé

SERGEI JOSIFOVITCH YUTKEVITCH

EXCENTRICISMO
PINTURA
PROPAGANDA

«¡Todo el mundo al frente de los transportes!»

1909

en lugar del desvencijado tranvía de caballos del viejo arte, pasan como flechas los desenfrenados, amarillos, rojos tranvías del Futurismo

1921

vedles yacer, ridículos, las ruedas patas arriba, en los depósitos del Arte Contemporáneo

1922

Del Depósito de los Excéntricos la Motocicleta de la Pintura Nueva.

Ha resonado el fragor triunfal de la Revolución de la Pintura, pero hoy, qué les queda a los alegres motociclistas, salvo:

> «Las tradiciones de Ingres» (Picasso), los desechos de anticuario en las dos tiendecillas del «Mundo del Arte» (ex «Sota de Diamantes» y otros Benois), las manufacturas del suprematismo y

los innumerables montones de teorías putrefactas, donde se encuentra de todo, empezando por la metafísica para acabar con las fórmulas matemáticas, pero donde no se encuentra una sola palabra SOBRE NUESTRO OFICIO. ¿Pero de dónde nos ha venido esta herencia? Un paso atrás:

impresionismo
puntillismo
futurismo
cubismo
expresionismo

Fraccionamiento de los elementos de la forma y del contenido. Completo alejamiento de la realidad. Asunto de la obra: la forma. La nave de la cultura europea ha zozobrado.

Los náufragos intentan aferrarse inútilmente a los maderos del misticismo y del simbolismo.

«Pero en los *boudoirs* perfumados del arte estetizante irrumpe con un potente rugido la sirena eléctrica del Modernismo! Cada vez resuena más exigente y obstinada la invitación a salir del cuadro para acercarse

a lo concreto, a lo tangible, al objeto.

De Cézanne a Picasso: conversión del tema en objeto. Naturalezas muertas, paisajes, imitación de enseñas, falsificación de materiales, objetos encolados a la superficie de una tela. Los cuadros no existen: de los marcos se destacan ángulos, superficies desplazadas, objetos, color.

ES EL FINAL DEL FIGURATIVO

Califa por una hora, el Suprematismo, sin quererlo, se ha convertido en «utilitario», ha transmigrado a los monederos de las señoritas de café y a los almohadones de los renacidos salones de las «casas bien». El constructivismo ha debutado negando la superficie y ha lanzado la consigna:

A TRAVÉS DEL DESCUBRIMIENTO DEL MATERIAL
HACIA EL NUEVO OBJETO

Hoy día, ¡nosotros, jóvenes pintores, tenemos que izar de nuevo

el estandarte de la Nueva Pintura!

Es tan absurdo afirmar la inutilidad de la superficie como negar el carácter utilitario del cine, porque faltan films con la cara del nuevo presidente francés.

La superficie y el elemento figurativo no han muerto, pero es necesario llevar a cabo una revisión radical de nuestra actitud respecto al arte. No debemos descuidar la Vida en nombre del arte, sino que a través de una nueva visión del mundo tenemos

LA VIDA COMO TRUCO

hacia el Arte nuevo. ¡Invitamos a todos a que salgan de los laberintos del Intelecto para acoger la Modernidad!

¡Basta ya de autocomplacencias: exigimos al Arte una tendencia precisa y utilitarismo!

Ved cómo los revolucionarios de ayer, académicos de hoy, asimiladas apenas las maneras de los *maîtres* más famosos, recomiendan sus propias recetas al arte joven como las únicas seguras. Pero hemos sido puestos en guardia. En las paredes de los salones burgueses vemos,

¡en lugar de Somov, Yakulov!

Declaramos: ¡todavía es pronto para descansar en los laureles!

¡La revolución continúa!

PROYECCIÓN DE LOS CINE-FILMS

Los misterios de Nueva York. La máscara que ríe. R.S.F.S.R.

II.

NOSOTROS

CONSIDERAMOS EL ARTE COMO ARIETE INFATIGABLE
QUE DESTROZA LOS MUROS DE LAS COSTUMBRES Y LOS DOGMAS

¡Pero nosotros también tenemos antepasados!

Son éstos:

Los geniales artífices de carteles de cine, de circo, de variedades, los autores anónimos de cubiertas dedicadas a las aventuras de los grandes investigadores y aventureros; ¡nosotros saltamos de Vuestro Arte, magnífico como la facha de un clown, como lo haríamos desde un trampolín elástico para llevar a cabo nuestro intrépido salto mortal del Excentricismo!

El MANIFIESTO ha sido el único que ha evitado el cincel corruptor del análisis y del intelecto. El tema y la forma son inseparables. ¿Qué se exalta en él?

¡El riesgo, el valor, la violencia, la persecución, la revolución, el oro, la sangre, las píldoras purgantes, Charlie Chaplin, los accidentes ocurridos en tierra, en el mar y en el cielo, cigarros extraordinarios, las *primas donna* de la opereta, toda clase de aventuras, las pistas de patinaje, los zapatos norteamericanos, los caballos, la lucha, las canciones, el salto mortal en bicicleta, y miles y miles de otros acontecimientos que convierten nuestro Hoy en algo maravilloso!

¡¡¡LOS DOSCIENTOS VOLÚMENES FILOSÓFICOS DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN JUNTOS NO NOS DARÁN LA FUERZA EXPRESIVA DE UN CARTEL DE CIRCO!!!

¡¡¡Nos gusta mucho más la cubierta de un Pinkerton
que las elucubraciones de Picasso!!!

No queremos embutir de recetas a la pintura joven, pero sabemos

QUE

1) El material de la obra es el argumento, la forma.
2) Nosotros ponemos el truco en lugar del argumento.
3) El truco es la tensión máxima en el empleo del material.
4) La hechura es el grado de tensión de la elaboración del material.
5) Por «hechura» no entendemos tan sólo el grado de tensión de la elaboración de la tela, sino también de la elaboración del truco (argumento).
6) La hechura del truco exige hechura de las formas.

III.

¡NOSOTROS

HACEMOS PROPAGANDA DEL HOY! El Hoy es el truco, cegador en su carácter imprevisible= =única forma de pintura de Hoy:

el manifiesto excéntrico.

La vieja pintura ha muerto por sí sola. EL MANIFIESTO EXCÉNTRICO DESTRUYE A LA PINTURA EN GENERAL.

Proponemos

1) La boulevardización de todas las formas de la pintura de ayer. Cubismo-futurismo-expresionismo a través del filtro laconismo-expresión-exactitud-imprevisto.
2) El máximo empleo de las formas de la prensa popular, del cartel, de las cubiertas de libros de las colecciones económicas, de la propaganda, de los tipos de imprenta, de las etiquetas.
3) ¡El manifiesto excéntrico LO VE TODO — LO SABE TODO! El empleo de los procedimientos pictóricos con fines de agitación y propaganda. Últimos inventos, novedades, modas.
4) Estimular el género pintores-momentalistas. Las caricaturas, la *revue*.
5) Estudio de las locomotoras, de los automóviles, de los buques de vapor, de los motores, de los mecanismos.

¡Enseñaremos a querer a la máquina!

Los productos de la empresa «Arte» NO SON APTOS PARA EL CONSUMO.

Todo el mundo debe convencerse:
la mejor empresa del mundo es la «Vida».
¡Cuidado con las falsificaciones!

¿NECESITAMOS LA VIDA? ¡TENEMOS QUE HACERNOS NECESARIOS A LA VIDA!

¡Constructivistas, máquina, puentes, edificios, Os esperan! ¡Pintores excéntricos, music-halls, circos, paredes de rascacielos están libres para vuestro pincel gigantesco!

EXCENTRICISMO
PINTURA

PROPAGANDA
¡¡¡PARA TODOS LOS QUE VIVEN HOY!!!

P.S. A los respetables, teóricos, críticos y estudiosos del arte, que mascullan sin malicia palabras sobre los errores de nuestra juventud ardiente, lanzamos la fórmula de Marinetti: «¡Los viejos siempre se equivocan, incluso cuando tienen razón, mientras que los jóvenes siempre tienen razón, incluso cuando se equivocan!»

FEKS fábrica del actor excéntrico

PROFESORES

Y. A. Annenkov. N. N. Evreinov. A. Kapler. G. M. Kozintsev. G. Krizicky. A. Lure. K. M. Miklasevsky. C. Mitusov. A. Oslov. N. Punin. A. Serz. Takashima. N. Y. Tamara. V. Tatlin. L. Z. Trauberg. S. J. Yutkevitch y otros.

EL TEATRO EXCÉNTRICO
EN PREPARACIÓN

I. El matrimonio. Una aventura verdaderamente extraordinaria del exc. Serz.
II. Pink-pank.
III. El drink-gentleman y la botella corrompida.

EDICIONES

Georgy Krizicky. El *balagan* filosófico.
Excentricismo n.º 1.

EN PREPARACIÓN

Grigory Mikhailovitch Kozintsev. Prince - Pinkerton - Perun - Peto.
Georgy Krizicky. El circo.
Leonid Zacharovitch Trauberg. Genial como Gilbert.

Sergei Josifovitch Yutkevitch. El manifiesto excéntrico. Excentricismo n.º 2.

1922 otoño 1922 otoño

EXPOSICIÓN
DEL MANIFIESTO EXCÉNTRICO

Grigory Mikhailovitch Kozintsev. Sergei Mikhailovitch Eisenstein. Sergei Josifovitch Yutkevitch.
Museo de los carteles norteamericanos, de las cubiertas de las novelas por entregas, etc.

INFORMACIONES - ABONOS - PROPUESTAS
«DEPÓSITO DE LOS EXCÉNTRICOS»

Bossejnaia, 7, app. 7
1000 ejemplares

5.ª tipogr. de Estado

(Título original: *Ekscentrizm,* Ekscentropolis, byvsh. Petrogrado, 1922)

5. Eisenstein y la teoría del montaje

La obra cinematográfica de S. M. Eisenstein (1898-1948) ha alcanzado el nivel de los clásicos, en una vasta filmografía que incluye El acorazado Potiomkin *(1925),* Alejandro Nevsky *(1938) e* Iván el Terrible *(1943-1946). Paralelamente a ella se desarrolla su abundante labor como profesor, como teórico y como escritor. Y dentro de sus teorías, la del montaje es la más abundante y diversificada. En su concepción, el montaje era la esencia misma del cine, por el mecanismo de asociación entre imágenes e ideas. En el nutrido material de sus conferencias, artículos y libros, Eisenstein ha enraizado el montaje cinematográfico con sus precedentes en otras artes, invocando ejemplos de la pintura (Leonardo da Vinci, El Greco), la novela (Dickens) o el teatro japonés Kabuki.*

Como ejemplo parcial de las ideas de Eisenstein, se transcriben aquí El Montaje de Atracciones *(1923) y* Métodos de Montaje *(1929).*

El Montaje de Atracciones*

S. M. Eisenstein

1. *La línea teatral del Proletkult*

En dos palabras. El programa teatral del Proletkult no consiste en el «uso de los valores del pasado» ni en la «invención de nuevas formas de teatro», sino en la eliminación de la institución misma del teatro como tal, que es sustituido por un centro demostrativo de los resultados obtenidos en la *Calidad de la organización de la vida cotidiana de las masas*. La formación de estudios y la elaboración de un sistema científico para elevar esta calidad es incumbencia inmediata de la Sección Científica del Proletkult en el campo teatral.

El resto, hecho bajo la divisa de lo ocasional, es la realización de tareas accesorias, no fundamentales, para el Proletkult. Esta ocasionalidad se desarrolla a lo largo de dos líneas bajo el signo general del contenido revolucionario:

I. Teatro narrativo-figurativo (satírico, de costumbres: ala derecha): *Los amaneceres del Proletkult, Lena* y toda una serie de puestas en escena no elaboradas de este tipo: la línea del ex-Teatro Obrero del Comité Central del Proletkult.

II. Teatro de atracción-agitación (dinámico, excéntrico: ala izquierda): línea avanzada en forma de principio, para el trabajo

* Texto correspondiente al libro de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta,* ed. al cuidado de Romà Gubern, Editorial Lumen, Barcelona, 1970.

de la compañía ambulante del Moskovski Proletkult, por mí y por Boris Arvatov.

En germen, pero con suficiente determinación, este camino estaba ya delineado en *El mexicano*, realizado por el autor del presente artículo en colaboración con Valeri S. Smishlaiev (I Estudio del Teatro de Arte). Después, la completa divergencia de principio en el sucesivo trabajo común *(Sobre el precipicio*, de Valeri Pletnyov), que llevó a la escisión y al ulterior trabajo separado con *Aun el más sabio se equivoca* y *La fierecilla domada*, para no hablar ya de la *Teoría de la construcción del espectáculo escénico*, de Smishlaiev, que ha abandonado todo lo que había de válido en los resultados de *El mexicano*.

Creo que esta digresión es necesaria, porque todas las críticas de *Aun el más sabio se equivoca*, tratando de establecer puntos de contacto con las más variadas realizaciones teatrales, se han olvidado completamente de recordar *El mexicano* (enero-febrero de 1921), mientras *Aun el más sabio se equivoca* y toda la teoría de las atracciones son la elaboración ulterior y el desarrollo lógico de lo que hice en aquella puesta en escena.

III. *Aun el más sabio se equivoca*, comenzado en la compañía obrera ambulante del Proletkult (y llevado a término tras la unificación de ambas compañías) como primer trabajo de agitación fundado en el nuevo método de construcción del espectáculo.

2. *Montaje de atracciones*

Es usado por vez primera y necesita una explicación.

Como material básico del teatro hay que situar al espectador: orientar al espectador hacia una dirección deseada (estado de ánimo) es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, propaganda, divulgación, etc.). El instrumento para conseguirlo viene dado por todas las partes constitutivas del aparato teatral (tanto el diálogo de Ostuzev como el color del traje de la protagonista, un golpe de timbal tanto como el monólogo de Romeo o la salva disparada sobre la cabeza de los espectadores), reconducidas, en toda su variedad, a una única unidad que legitima su presencia: su calidad de atracción.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción

sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento a «través del juego vivo de las pasiones» que es específico del teatro.)

Momento sensitivo y psicológico, naturalmente, en la acepción de realidad directa y eficaz, como ocurre en el Grand Guignol: ojos arrancados y manos y piernas amputadas en escena; o bien el actor que por teléfono participa de un acontecimiento horrible que está teniendo lugar a decenas de kilómetros de distancia; o bien la situación de un borracho que percibe la proximidad de una catástrofe y cuyas demandas de auxilio son tomadas por desvarío. No me refiero al teatro basado en la explicación de los problemas psicológicos, cuando el tema constituye y actúa *fuera* de la acción *dada,* aunque el tema sea apasionante. (El error en el que incurre la mayor parte del teatro de agitación es precisamente éste, contentándose con semejante tipo de atracción para sus realizaciones.)

Yo entiendo que, por principio, la atracción es el elemento autónomo y primario de la construcción del espectáculo, la unidad molecular (es decir, constitutiva) de la *eficacia* del teatro y del *teatro* en general. Esto es perfectamente análogo al «material pictórico» de George Grosz y a los elementos de ilustraciones fotográficas (fotomontajes) utilizados por Aleksandr R. Rodschenko.

Unidad «constitutiva», en cuanto es difícil delimitar dónde concluye la seducción del noble héroe (momento psicológico) e interviene el momento de su fascinación personal (es decir, su acción erótica); el efecto lírico de una serie de escenas de Chaplin es inseparable del carácter de atracción de la mecánica específica de sus movimientos; e igualmente difícil definir dónde el patetismo religioso cede su lugar a la satisfacción sádica en las escenas de martirio de las representaciones sacras, etc.

La atracción no tiene nada en común con el truco. El truco, que es el resultado cumplido en el plano de determinada habilidad (por ejemplo, en la acrobacia), no es más que una forma de atracción. En sentido terminológico, en cuanto designa algo que cumple su finalidad en sí mismo, es justamente lo contrario de la atracción, que se basa exclusivamente en lo relativo, es decir, en la reacción del público.

Este método determina radicalmente las posibilidad de desarrollar una

puesta en escena «activa» (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una «reproducción» estática del acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones.

Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de la «figuración ilusoria» y de la «representatividad», hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de «cosas reales», admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de «fragmentos figurativos» completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final.

Puesto que el fundamento de la eficacia del espectáculo no son ni el «descubrimiento del propósito del dramaturgo», ni «el veraz reflejo de una época», etc., sino la atracción y su sistema, la atracción era ya utilizada de un modo u otro intuitivamente por los directores experimentados, pero naturalemente no en el plano del montaje y de la construcción, sino en el interior de una «composición armónica» (de donde deriva toda una jerga: «efecto final», «mutis acertado», «golpe de efecto», etc.). Pero, en sustancia, esto se empleaba únicamente en los límites de la verosimilitud lógica del argumento (si estaba «justificado» por el texto) y, sobre todo, de modo inconsciente y persiguiendo una finalidad completamente distinta. En lo que concierne a la elaboración del sistema de construcción del espectáculo no queda sino desplazar el centro de atracción hacia lo que es necesario, antes considerado como accesorio y suplementario, pero que de hecho es el conductor fundamental de las intenciones anormales de la puesta en escena, y sin ligarse lógicamente al respeto literio-traidiconal, establecer el punto de vista dado como método de puesta en escena (trabajo desarrollado a partir de otoño de 1922 en los Estudios del Proletkult).

Una escuela para el montador son el cine y sobre todo el music-hall y el circo, porque, sustancialmente, montar un buen espectáculo (desde el punto de vista formal) significa preparar un programa compacto de music-hall y de circo, partiendo de las situaciones del texto teatral utilizado como base.

Métodos de Montaje*

S. M. EISENSTEIN

> En todo arte y en todo descubrimiento, la experiencia siempre ha precedido a los preceptos. Con el pasar del tiempo, un método ha sido asignado a la práctica de la invención.
>
> GOLDONI[1]

¿El método de montaje armónico está injertado artificialmente dentro de la cinematografía, sin relación alguna con nuestra propia experiencia, o es simplemente una acumulación cuantitativa de un atributo que realiza un salto dialéctico y comienza a funcionar como un nuevo atributo cualitativo?

Dicho en otras palabras: ¿es el montaje armónico un grado dialéctico del desarrollo, dentro del desarrollo de todos los sistemas de métodos de montaje establecidos en una sucesiva relación con respecto a las otras formas de montaje?

Éstas son las categorías formales de montaje que nos son conocidas:

1. *Montaje métrico*

El criterio fundamental para la construcción de este montaje es la *absoluta longitud* de los fragmentos. Éstos son empalmados de

---

* Texto correspondiente al libro de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, *La forma en el cine,* Editorial Losange, S. A., Buenos Aires, 1958.

[1] *Memoirs of Goldoni,* versión de John Black, Nueva York.

acuerdo a sus longitudes, en una fórmula-esquema correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de estos «compases».

La tensión se obtiene por medio del efecto de la aceleración mecánica al acortar los fragmentos, al mismo tiempo que se conservan las proporciones originales de la fórmula. Lo primitivo del método: tres cuartos de tiempo, tiempo de marcha, tiempo de vals (3/4, 2/4, 1/4, etc.), usado por Lev V. Kuleshov; degeneración del método: montaje métrico usando una cadencia de complicada irregularidad (16/17, 22/57, etc.).

Tal cadencia deja de tener un efecto fisiológico, pues es contraria a la «ley de los números simples» (relaciones). Las relaciones simples, que ofrecen una claridad de impresión, son por esta razón necesarias para lograr un máximo de efectividad. Las encontramos, por tanto, en los aspectos más variados de las artes clásicas: en la arquitectura; en el color de una pintura; en la compleja composición de Aleksandr Scriabin (cristalina siempre en las relaciones entre sus partes componentes); en las geométricas *mises-en-scène;* en los exactos proyectos de Estado, etc.

Un ejemplo similar puede ser hallado en *El undécimo año*[2], donde la pulsación métrica es matemáticamente tan compleja que sólo con una «regla» se podría descubrir la ley proporcional que la gobierna. No se la puede percibir por *impresión,* sino por *mensura.*

No es que pretenda significar que la pulsación debería ser reconocible como parte de la impresión percibida, sino que, por el contrario, aunque irreconocible es, no obstante, indispensable para la «organización» de la impresión sensitiva. Su claridad puede conducir a un unísono entre el «pulso» de la película y el «pulso» del auditorio. Sin tal unisón (que puede obtenerse por muchos medios) no puede haber contacto entre los dos.

La excesiva complejidad del pulso métrico produce un caos en las impresiones, en lugar de una precisa tensión emocional.

Entre estos dos extremos de simplicidad y complejidad encontramos un tercer uso del montaje métrico, que consiste en la alternación de dos fragmentos de longitud variada de acuerdo a las dos clases de contenido que existen dentro mismo de estos fragmentos. Ejemplos: la secuencia de la *lezginka*[3] en *Octubre* y la manifestación patriótica en *El fin de San Petersburgo*[4]. (El último

[2] *Odinnadtsaty* (1928), de Dziga Vertov.
[3] Baile nacional ruso.
[4] *Koniets Sankt Peterburga* (1927), de Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin.

ejemplo puede ser considerado como clásico en el campo del montaje *puramente métrico.)*

En este tipo de montaje métrico el contenido dentro de la armazón del fragmento está subordinado a la absoluta longitud de dicho fragmento. Sin embargo, se considera solamente lo ampliamente dominante del carácter-contenido del fragmento; éstas podrían ser tomas «sinónimas».

2. *Montaje rítmico*

Aquí, al determinar las longitudes de los fragmentos, el contenido dentro del cuadro es un factor que requiere los mismos derechos de consideración.

La determinación abstracta de las longitudes de los fragmentos da lugar a una flexible relación de las longitudes *verdaderas.*

Aquí la longitud verdadera no coincide con la longitud del fragmento matemáticamente determinada de acuerdo a una fórmula métrica. Aquí la longitud real deriva de lo verdaderamente específico del fragmento y de su longitud planeada de acuerdo a la estructura de la secuencia.

Es muy posible hallar aquí casos en los que existe una completa *identidad* métrica de los fragmentos y de sus cadencias rítmicas, obtenidas a través de una combinación de los fragmentos de acuerdo a sus contenidos.

La tesión formal por medio de la aceleración se obtiene al acortar los fragmentos no sólo en concordancia con el plan fundamental, sino también violando dicho plan. La violación más efectiva consiste en la introducción de un material más intenso en un *tempo* fácilmente distinguible.

En la secuencia de las «escaleras de Odesa» en *El acorazado Potiomkin*[5], podemos encontrar un franco ejemplo de lo dicho anteriormente. El rítmico tamborileo producido por los pies de los soldados al bajar las escaleras, viola aquí todas las exigencias *métricas.* Este tamborileo, no sincronizado con el ritmo de los cortes, llega a *destiempo* cada vez, y la toma misma es enteramente diferente en su solución con cada una de estas apariciones. El influjo final de la tensión lo proporciona la transferencia del ritmo de los pies que descienden a otro ritmo —una nueva clase de movimiento descendente—, el siguiente nivel de intensidad de la

[5] *Bronenosetz Potiomkin* (1925), de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

misma actividad, el coche-cuna que cae rodando escaleras abajo. El cochecito funciona como un acelerador directamente progresivo de los pies que vienen avanzando. El acto de bajar los escalones paso a paso se convierte en el acto de bajar los escalones... rodando.

Esto contrasta con el ejemplo arriba citado de *El fin de San Petersburgo*, donde la intensidad era lograda por medio del corte de *cada uno y todos los fragmentos*, hasta el mínimum requerido dentro de la particular cadencia métrica.

Semejante montaje métrico resulta perfectamente adecuado para las soluciones similares de un sencillo tiempo de marcha, pero se convierte en una cosa completamente inadecuada cuando las necesidades rítmicas se hacen más complejas.

Cuando es aplicado de modo forzado a un problema de tal clase, nos encontramos ente el fracaso del montaje. Esto explica el origen de secuencias tan infructuosas como aquella de la danza religiosa con máscara en *Tempestad sobre Asia* o *El heredero de Genghis Khan*[6]. Ejecutada sobre la base de una compleja pulsación métrica, no ajustada al contenido específico de los fragmentos, esta secuencia no reproduce ni el ritmo de la ceremonia original, ni organiza un ritmo efectivamente cinematográfico.

En la mayor parte de estos casos no se consigue otra cosa que suscitar la perplejidad en el especialista y la confusa impresión en el espectador lego. (Aunque la muleta artificial de un acompañamiento musical puede servir como un sostén a secuencias tan vacilantes —como ocurrió en el citado ejemplo—, la debilidad básica siempre está presente.)

3. *Montaje tonal*

Este término se emplea por vez primera y expresa el concepto de una etapa superior a la del montaje rítmico.

En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro el que impele al movimiento del montaje de cuadro en cuadro. Tales movimientos dentro del cuadro pueden ser los de los objetos en acción, o los del ojo del espectador dirigidos a lo largo de las líneas de algún objeto inmóvil.

En el montaje tonal, el movimiento es percibido en un sentido

[6] *Potomok Ghinguis Khana* (1928), de Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin.

más amplio. El concepto de movimiento abarca *todas las influencias afectivas* del fragmento de montaje. El montaje está basado aquí en el característico *sonido emocional* del fragmento, de su dominante. El *tono* general del fragmento.

No quiero significar con esto que el «sonido» emocional del fragmento deba de ser medido «impresionísticamente». Las características del trozo de montaje a este respecto pueden ser medidas con tanta exactitud como en el caso más elemental de medida «con la regla» en el montaje métrico. Pero las unidades de medida son diferentes, como también lo son las cantidades a medir.

Por ejemplo: el grado de vibración de la luz en un fragmento no puede ser evaluado solamente por un elemento lumínico de selenio, pues cada graduación de su vibración es perceptible a simple vista. Si otorgamos a un fragmento la designación comparativa y emocional de «más lóbrego», podemos también encontrarle un coeficiente matemático para su grado de iluminación. Éste es un caso de «tonalidad lumínica». O si el fragmento es descrito como poseedor de un «sonido agudo» es posible encontrar, por detrás de esta descripción, los diversos elementos agudamente angulosos dentro del cuadro en comparación con otros elementos de distinta forma. En éste un caso de «tonalidad gráfica».

El trabajo con combinaciones de diversos grados de focos flexibles, o con diversos grados de «efectos agudos», vendría a ser un típico uso del montaje tonal.

Tal como he dicho, esto debería estar basado sobre el *dominante* «sonido» emocional de los fragmentos. Un ejemplo: la «secuencia de la niebla» en *Potiomkin* (que precede a la escena en que la muchedumbre expresa su dolor sobre el cuerpo del marinero Vakulinchuk). Aquí el montaje se fundamenta exclusivamente en el «sonido» emocional de los fragmentos, en las vibraciones rítmicas que no afectan a las alteraciones espaciales. En este ejemplo resulta interesante destacar que, junto al tono básico dominante, también opera una secundaria y accesoria dominante *rítmica*. Esto eslabona la construcción tonal de la escena con la tradición del montaje rítmico, cuyo desarrollo más elevado lo constituye el montaje tonal. Y, de igual manera que el montaje rítmico, éste es también una variación especial del montaje métrico.

Esta dominante secundaria es expresada por medio de movimientos cambiantes escasamente perceptibles: la agitación del

agua; el ligero balanceo de los buques anclados y las boyas; la niebla que sube lentamente; las gaviotas que se posan suavemente sobre la superficie del mar.

Hablando estrictamente, éstos son también elementos de un orden *tonal*. Estos movimientos que obran más en concordancia con las características tonales que con las espaciales-rítmicas. Aquí los cambios, espacialmente inconmensurables, son combinados según su «sonido» emocional. Pero el indicador principal para la reunión de los fragmentos era el que estaba de acuerdo con su elemento básico: las vibraciones lumínico-ópticas (grados variables de «bruma» y «luminosidad»). Y la organización de estas vibraciones revela una completa identidad con una armonía menor en música. Además, este ejemplo proporciona una demostración de consonancia al combinar el movimiento como un *cambio* y como una *vibración lumínica*.

En este nivel del montaje el incremento de la tensión es producido también por medio de una intensificación de la misma dominante «musical». Un ejemplo especialmente claro de tal intensificación nos lo suministra la secuencia de la cosecha diferida, en *Lo viejo y lo nuevo*[7]. La construcción de este film, tanto en su tonalidad como en esta secuencia particular, adhiere a un básico proceso constructivo. A saber: el conflicto entre el *argumento* y su *forma tradicional*.

Las estructuras emotivas aplicadas a un material no emocional. El estímulo es transferido de su uso acostumbrado como situación (por ejemplo, como suele ser usado el erotismo en los films), a estructuras paradójicas en el tono. Cuando es finalmente descubierto, el «pilar de la industria» es un mecanógrafo. El héroe toro y la heroína vaca se casan afortunadamente. No es el Santo Grial el que inspira a ambos la duda y el éxtasis, sino una desnatadora[8].

[7] Film igualmente conocido como *La línea general (Generalnaia linnia / Staroie i novoie,* 1926-1928), de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

[8] Había un paralelo con la conclusión irónica de *Una mujer de París (A Woman of Paris,* 1923), de Charles Spencer Chaplin, en el primitivo final que había sido proyectado para *Lo viejo y lo nuevo*. Este film es, podemos decirlo de paso, un film único en cuanto al número de referencias (tanto argumentales como de estilo) que tiene con otros: la secuencia del «pilar de la industria» construye retozonamente su sátira sobre un similar aunque serio episodio de *El fin de San Petersburgo,* de Pudovkin; el triunfo del tractor es una pomposa parodia de un film de persecuciones del Salvaje Oeste, etc. Hasta *Las tres edades (The Three Ages,* 1923), de Buster Keaton y Edward F. Cline, fue reflejada conscientemente en la estructura primitiva de *Lo viejo y lo nuevo*. (Según lo acota Jay Leyda en el original en inglés.) *(N. del T.)*

Por tanto, lo temático *menor* de la cosecha está resuelto por lo temático *mayor* de la tempestad, de la lluvia; e incluso las mieses acumuladas —tema mayor tradicional de la fecundidad bajo el calor del sol— son por sí mismas una resolución del tema menor al aparecer mojadas por la lluvia.

Aquí el incremento de la tensión proviene, por un esfuerzo interno de un inexorable coro dominante, por medio de la creciente sensación dentro del fragmento, de la «opresión antes de la tempestad».

Como en el ejemplo precedente, la dominante tonal —el movimiento como una vibración lumínica— está acompañada por una dominante rítmica secundaria, esto es, el movimiento como un cambio.

En la creciente violencia del viento, sintetizada en una transferencia de corrientes de aire a torrentes de agua, está expresada la definida analogía existente con la transferencia efectuada de los pies que descienden las escaleras al cochecito que cae rodando[9].

En la estructura general, el elemento viento-lluvia en relación con la dominante puede ser identificado con el vínculo existente en el primer ejemplo (la niebla del puerto) entre su balanceo rítmico y su afocalidad reticular. Realmente, el carácter de la interrelación es enteramente diferente. En contraste con la consonancia del primer ejemplo, tenemos aquí el reverso.

La transformación del cielo en una masa negra y amenazadora está contrastada con la fuerza intensamente dinámica del viento, y la solidificación que implica la transición de corrientes de aire a torrente de agua es intensificada por las faldas de las mujeres dinámicamente henchidas por el viento y las esparcidas gavillas de la cosecha.

Aquí la colisión de las tendencias —una intensificación de lo estético y una intensificación de lo dinámico— nos da un claro ejemplo de la disonancia en la construcción del montaje tonal.

Desde el punto de vista de la impresión emocional, la secuencia de la cosecha ejemplifica lo trágico (activo) menor, en distinción de lo lírico (pasivo) menor de la secuencia de la niebla en el puerto.

Resulta interesante destacar que en ambos ejemplos el montaje crece con el creciente cambio de su elemento básico —*el color*—: en el «puerto», desde el gris oscuro hasta el brumoso blanco

---

[9] Se refiere a la secuencia de las «escaleras de Odesa» en *Potiomkin*.

(analogía con la vida: el amanecer); en la «cosecha», de una luz gris a un negro plomizo (analogía con la vida: la proximidad de la crisis). Es decir, a lo largo de un línea de vibraciones lumínicas que incrementan su frecuencia en un caso y la disminuyen en el otro.

Una construcción basada en una métrica sencilla ha sido elevada a una nueva categoría de movimiento, una categoría de la más elevada significación.

Esto nos lleva a una categoría de montaje que podríamos denominar acertadamente:

4. *Montaje armónico*

Según mi opinión, el montaje armónico (tal como es descrito en el ensayo precedente) es orgánicamente el desarrollo más elevado a lo largo de la línea del montaje tonal. Como lo he indicado, se distingue de este último por el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento.

Esta característica eleva la impresión de una coloración melódicamente emocional hasta una percepción directamente fisiológica, y representa también a un nivel relacionado con los niveles precedentes.

Estas cuatro categorías constituyen *métodos de montaje*. Y se convierten en *construcciones* de montaje propiamente dichas cuando entran en relaciones de conflicto la una con la otra, como en los ejemplos citados.

Dentro de un esquema de relaciones mutuas, repercutiendo y chocando entre sí, se trasladan hacia un tipo de montaje más y más fuertemente definido, cada una de ellas creciendo orgánicamente de la otra.

De este modo la transición de lo métrico a lo rítmico se efectúa en el conflicto entre la longitud de la toma y el movimiento dentro del cuadro.

El montaje tonal proviene del conflicto entre los principios rítmicos y los tonales del fragmento.

Y, finalmente, el montaje armónico que resulta del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía.

Estas consideraciones suministran, en primer lugar, un interesante criterio para la apreciación de la construcción del montaje desde un punto de vista «pictórico». El pictoricismo es contrasta-

do con lo «cinemático», la estética pictoricista con la realidad fisiológica.

Resulta ingenuo discutir acerca del pictoricismo de la toma cinematográfica. Éste es un rasgo típico de aquellas personas que poseen una decente cultura estética, pero que nunca la han aplicado lógicamente al cine. A esta clase de pensamiento pertenecen, por ejemplo, las observaciones que Kasimir Severionovitch Malevitch arguyó sobre la cinematografía[10]. Ni a un novicio se le ocurriría el analizar la toma desde un punto de vista idéntico al que se utiliza cuando se juzga un paisaje pictórico.

Lo que sigue puede ser observado como un criterio del «pictoricismo» de la construcción del montaje en su sentido más amplio: el conflicto debe de ser resuelto dentro de una u otra categoría de montaje, sin permitir que el conflicto intervenga como una de las diferentes categorías del montaje.

La verdadera cinematografía comienza solamente con la colisión de varias modificaciones cinemáticas de movimiento y vibración. Por ejemplo: el conflicto pictórico de la figura y el horizonte (no tiene importancia que sea un conflicto en lo dinámico o en lo estático). O la alternación de fragmentos iluminados de manera diferente únicamente desde el punto de vista de antagónicas vibraciones lumínicas, o de un conflicto entre la forma de un objeto y su iluminación, etc.

Debemos también definir lo que caracteriza a la influencia de las diversas formas de montaje sobre el complejo sicofisiológico de la persona en el fin percibido.

Lo primero, la categoría métrica, se caracteriza por un rudo MOTIVO-FUERZA, capaz de impeler al espectador a reproducir exteriormente la acción percibida. Por ejemplo, la contienda de la siega en *Lo viejo y lo nuevo* está compaginada de este modo. Los diferentes fragmentos son «sinónimos», conteniendo un sencillo movimiento de siega de un lado a otro del cuadro; y no pude menos que reír al ver a los miembros más impresionables del auditorio balanceándose de un lado al otro, y a una creciente proporción de velocidad a medida que los fragmentos eran acelerados por medio del acortamiento de sus longitudes. El efecto era

[10] Fundador de la escuela suprematista de pintura en 1913, a la que definió como «la supremacía de sentimiento de la pura percepción en las artes pictóricas, o sea, la experiencia de la no objetividad». Eisenstein se refiere a ciertas trivialidades que expresó Malevitch sobre las limitaciones «fotográficas» y naturalistas del cine *(N. del T.)*.

igual al que consigue una banda de percusión al ejecutar un sencillo aire de marcha.

He señalado a la segunda categoría como rítmica, también podría denominarla PRIMITIVO-EMOTIVA. Aquí el movimiento es calculado más sutilmente, pues aunque la emoción es también un resultado del movimiento, éste no es un cambio externo meramente primitivo.

La tercera categoría —la tonal— podría también ser llamada MELÓDICO-EMOTIVA. En ella, el movimiento, que ha cesado ya de ser un simple cambio en el segundo caso, cruza claramente hacia el interior de una vibración emotiva de un orden todavía superior.

La cuarta categoría —un fresco chorro de puro fisiologismo, así era— reverbera a la primera categoría en el más alto grado de intensidad, adquiriendo asimismo un grado de intensificación por su directa *fuerza motriz*.

En música, esto se explica por el hecho de que desde el momento en que las armonías pueden ser oídas paralelamente con el sonido básico, también pueden ser notadas las vibraciones, las oscilaciones que cesan de impresionar como tonos y que comienzan a funcionar más como desplazamientos puramente físicos de la impresión percibida. Esto se refiere particularmente al timbre fuertemente pronunciado de los instrumentos con una gran preponderancia de la armonía principal. La sensación de desplazamiento físico es algunas veces también alcanzada de un modo literal: repiqueteo de campanas, órgano, redobles de tambor muy espaciados, etc.

En algunas secuencias, *Lo viejo y lo nuevo* logra efectuar uniones de las líneas tonales y armónicas. Algunas veces hasta incluso llegan a estar en conflicto con las líneas métricas y rítmicas. Como en los diversos «enredos» de la procesión religiosa: aquellos que caen de rodillas ante los iconos, los cirios que se derriten, los balbuceos de éxtasis, etc.

Es interesante apuntar que, al seleccionar los fragmentos para el montaje de esta secuencia, nos proporcionamos a nosotros mismos inconscientemente las pruebas de la esencial igualdad existente entre el ritmo y el tono, logrando establecer esta unidad gradacional de una manera mucho mejor que la que yo había establecido previamente entre los conceptos de toma y montaje.

De este modo, el tono es un nivel de ritmo.

Para beneficio de aquellos que se alarman ante semejantes reducciones a un común denominador y ante la expansión de las

propiedades de un nivel dentro de otro con el solo objeto de la investigación y la metodología, recordaré aquí la sinopsis de Lenin sobre los elementos fundamentales de la dialéctica hegeliana:

Estos elementos pueden ser presentados más detalladamente del siguiente modo:

[...]

10) un infinito proceso para revelar *nuevos* aspectos, relaciones, etc.;

11) un infinito proceso para profundizar la percepción humana de las cosas, las apariencias, los procesos, etc.; desde la apariencia a la esencia y desde la esencia menos profunda hasta la más profunda;

12) desde la co-existencia hasta la causalidad, y de una forma de conexión e interdependencia a otra más profunda y general;

13) repetición, en el más alto nivel, de los rasgos conocidos, los atributos, etc., de lo más bajo, y

14) el regreso por así decirlo, a lo antiguo (negación de la negación)...[11]

Después de esta cita deseo definir a la siguiente categoría de montaje, una categoría aún más superior:

5. *Montaje intelectual*

El montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de una especie intelectual: esto es, el conflicto, yuxtaposición de las acompañadas influencias intelectuales.

La cualidad gradacional está aquí determinada por el hecho de que no existe diferencia, en principio, entre el movimiento de un hombre que se balancea bajo la influencia de un elemental montaje métrico (véase arriba) y el proceso intelectual dentro de éste, pues el proceso intelectual es la agitación misma, pero en el dominio de los centros nerviosos superiores.

Y si, en el caso citado, bajo la influencia de un «montaje jazzístico» las manos y las rodillas de uno tiemblan rítmicamente,

[11] V. I. Lenin, *Filosofskiye tetradi.*

en el segundo caso tal temblor, bajo la influencia de un grado diferente del requerimiento intelectual, se produce exactamente de la misma manera a través de los tejidos de los sistemas nerviosos superiores del aparato pensador.

Aun cuando juzgados como «fenómenos» (apariencias) parecen diferentes de hecho, desde el punto de vista de la esencia (proceso) son indudablemente idénticos.

Aplicando la experiencia de trabajar a lo largo de las líneas más bajas hasta las categorías de un orden más elevado, esto proporciona la posibilidad de llevar el ataque dentro mismo del verdadero corazón de las cosas y los fenómenos. De este modo, la quinta categoría la constituye la ARMONÍA INTELECTUAL.

Un ejemplo de esto puede ser encontrado en la secuencia de los «dioses» en *Octubre*[12], donde todas las condiciones necesarias para sus comparaciones dependían exclusivamente del sonido intelectual —de clase— de cada fragmento en su relación con Dios. Digo de clase, pues aun cuando el principio emocional es universalmente humano, el principio intelectual está profundamente influenciado por la clase social. Estos fragmentos fueron reunidos en concordancia con una escala intelectual descendente, haciendo retroceder el concepto de Dios hasta sus orígenes, forzando al espectador a que perciba este «progreso» de una manera intelectual[13].

¡Pero éste, por supuesto, no es todavía el cine intelectual sobre el cual he pregonado tanto en los últimos años! El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales. El cine intelectual será aquel que construya una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de una revolución en la historia general de la cultura, construyendo una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase.

En mi opinión, el problema de la armonía es de un vasto significado para el futuro de nuestra cinematografía. Por esta razón debemos estudiar lo más atentamente posible su metodología y conducir la investigación dentro de sus más estrictos límites.

---

[12] *Oktjabr* (1927-1928), de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

[13] Esta secuencia fue omitida de la mayoría de las copias norteamericanas de *Los diez días que conmovieron al mundo,* título con que se conoció esta película en el extranjero, por estar basada en el relato homónimo de John Reed *(N. del T.).*

6. La Cinegrafía integral

Hacia 1920, y durante lo que se ha llamado la Edad de Oro del cine francés, surgió una escuela de cineastas que preconizaba la necesidad de un cine «visual», «real», «natural», «humanista». Su mentor reconocido fue Louis Delluc (1890-1924), director, guionista y crítico, junto a quien se destacaron Jacques de Baroncelli, Germaine Dulac y los después más famosos directores Abel Gance y Marcel L'Herbier.

El texto siguiente, sobre principios estéticos del cine, fue escrito por Germaine A. Dulac (1882-1942), una adelantada del feminismo actual, con una vasta carrera en el periodismo, la crítica y el cine. De su tarea en la realización se destacan La Fête espagnole *(1919) y* La Coquille et le Clergyman *(1926). El ensayo fue publicado en el tomo segundo de* L'Art Cinématographique *(Librairie Félix Alcan, París, 1927), con el título* Les Esthétiques. Les Entraves. La Cinégraphie intégrale. *Su conceptos derivan claramente de las ideas de Delluc. Posteriormente, la autora amplió su teoría cinematográfica para incluir nuevos modos de expresión (lo narrativo, la interpretación dramática).*

Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral

GERMAINE A. DULAC

A Yvon Delbos, amigo del cine

¿El cine es un arte?

El desarrollo de su fuerzaque rompe la barrera, sólida, sin embargo, de las incomprensiones, de los prejuicios, de las rutinas, para manifestarse en la belleza de una nueva forma, lo demuestra de manera más que suficiente.

Todas las artes poseen una personalidad, una individualidad expresiva que les confiere su valor y su independencia. El cine, ceñido hasta ahora a la tarea, a un tiempo servil y espléndida, de insuflar el movimiento de la vida a las demás artes, viejo maestro de la sensibilidad y del espíritu humano, y que, bajo esta perspectiva, debía abandonar sus posibilidades creadoras para amoldarse, según las exigencias, a los conocimientos tradicionales del pasado y perder su carácter de séptimo arte, se eleva, lenta pero decididamente, a través de elementos contrarios, deteniéndose en ocasiones en etapas de lucha, por encima de las trabas para aparecer en la luz de su verdad a los ojos de una generación atónita.

Si, tal como lo consideramos actualmente, el cine sólo fuera un sucedáneo, una imagen animada, pero exclusivamente una imagen, de las expresiones evocadas por la literatura, la música, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza, no sería un arte.

Ahora bien, lo es en su misma esencia y en sumo grado. De ahí las constantes y rápidas transformaciones de su estética, que de manera tan incesante como penosa intenta desprenderse de las sucesivas interpretaciones erróneas de que es objeto, para revelarse finalmente de acuerdo con su propia tendencia.

El cine es un arte joven. Mientras que las restantes artes han contado con muchos siglos de existencia para evolucionar y perfeccionarse, el cine sólo ha tenido treinta años para nacer, crecer y pasar de los primeros balbuceos a un lenguaje consciente, capaz de hacerse entender. A través de las formas que le hemos impuesto, vemos bajo qué forma ha intentado, a su vez, imponerse poco a poco a nosotros.

El cine, descubrimiento mecánico concebido para captar la vida en su movimiento exacto y continuo, creador también de movimientos combinados, sorprende, con motivo de su aparición, la inteligencia, la imaginación, la sensibilidad de los artistas a los que ningún proceso había preparado para esta nueva forma de exteriorización, y a los que, para crecer y desarrollarse, bastaban: la literatura, arte de los pensamientos y de las sensaciones escritas; la escultura, arte de las expresiones plásticas; la pintura, arte de los colores; la música, arte de los sonidos; la danza, arte de las armonías de los gestos; la arquitectura, arte de las proporciones. Si bien muchas mentes apreciaron el alcance curioso del cinematógrafo, fueron muy pocas las que entendieron su verdad estética. Tanto la élite intelectual como las masas carecían evidentemente de un elemento psicológico, indispensable para el juicio, el hecho de la visión del movimiento a partir de un ángulo determinado, desplazamiento de líneas, podía suscitar la emoción y exigía, para ser entendida, un sentido nuevo, paralelo al sentido literario, musical, escultórico o pictórico.

Existía un aparato mecánico, promotor de formas expresivas y de sensaciones nuevas, latentes en sus mecanismos, pero en ninguno de ellos, ni siquiera en los de inteligencia maleable, brotaba algún sentimiento espontáneo que reclamara el ritmo de una imagen en movimiento y la cadencia de su yuxtaposición como un teclado de vibraciones deseadas y buscadas durante largo tiempo. Fue el cine el que nos reveló lentamente un nuevo sentido emotivo, presente en nuestro inconsciente, que nos conducía a la comprensión sensible de los ritmos visuales, y no nuestro deseo razonado lo que nos llevó a acogerlo como un arte esperado.

Mientras que nosotros, afirmados a nuestras antiguas concep-

ciones de la estética, le considerábamos a nuestro nivel de entendimiento, él intentaba elevarnos inútilmente hacia una concepción inédita del arte.

Es bastante turbador comprobar la simplista mentalidad con que acogimos sus primeras manifestaciones. Al principio, el cine sólo fue para nosotros un medio fotográfico de reproducir el movimiento mecánico de la vida, puesto que la palabra *movimiento* sólo sugería en nuestra mente la visión trivial de personas y cosas animadas, yendo, viniendo, moviéndose, sin otra preocupación que la de desplazarse en el marco de una pantalla, cuando habría sido preciso considerar el movimiento en su esencia matemática y filosófica.

La contemplación de la llegada del inefable tren de Vincennes a la estación bastaba para contentarnos, y nadie pensó, en aquel momento, que ahí residía, oculta, una nueva aportación ofrecida a la expresión de la sensibilidad y de la inteligencia, y no se preocupó de ir a descubrirla más allá de las imágenes realistas de una escena vulgarmente fotografiada.

No se intentó averiguar si en el aparato de los hermanos Lumière yacía, al igual que un metal desconocido y precioso, una estética original; nos limitamos a domesticarlo convirtiéndolo en tributario de unas estéticas anteriores, despreciando el examen profundo de sus propias posibilidades.

Al movimiento mecánico, cuyo estudio sensible se despreciaba, se quiso añadir, en busca de la distracción, el movimiento moral de los sentimientos humanos mediante los personajes. De este modo el cine se convirtió en un derivado de la mala literatura. Se comenzaron a agrupar fotografías animadas en torno a una acción exterior. Y, después de una primera existencia pura, el cine entró en el ámbito del movimiento ficticio de la narración.

Una obra de teatro es movimiento puesto que existe una evolución de los estados de ánimo y en los hechos. La novela es movimiento ya que contiene una exposición de ideas, de situaciones que se suceden, se enfrentan, chocan. El ser humano es movimiento dado que se desplaza, vive, actúa, refleja unas impresiones sucesivas. De deducción en deducción, de confusión en confusión, antes que estudiar en sí misma la concepción del movimiento en su continuidad visual, brutal y mecánica, sin preguntarse si no estaría ahí la verdad, se asimiló el cine al teatro. Se le consideró como un medio fácil de multiplicar las escenas y los decorados de un drama, de reforzar las situaciones dramáticas,

o novelescas mediante unos cambios de visión constantes, gracias a la alternación de unos marcos artificiales con la naturaleza.

A la captación del movimiento, tomado en la misma vida, le sucedió una extraña preocupación de reconstrucción dramática, hecha de pantomima, de expresiones exageradas y de temas interpretados, en los que los personajes se convertían en los principales factores de interés, cuando es posible que la evolución y las transformaciones de una forma, de un volumen o de una línea, nos hubiesen procurado un placer mayor.

Se perdió totalmente de vista el valor significativo de la palabra *movimiento* que se puso cinematográficamente al servicio de unas historias sucintamente contadas, cuyo tema era ilustrado por una serie de imágenes, evidentemente animadas.

Hace poco se tuvo[1] la afortunada idea de oponer a los films de nuestra época un film de antes, mostrándonos de dicho modo la caricatura del cine narrativo que sigue actualmente en vigor bajo una forma más moderna: acción fotografiada que está tan lejos de la teoría como después de los años de error, del puro movimiento creador de emociones.

En oposición a estas imágenes cargadas de una divertida puerilidad, cuán más próxima al auténtico sentido cinematográfico parece la mera toma del tren de cercanías entrando en la estación de Vincennes. De un lado, la fabulación arbitraria, sin la menor preocupación visual; del otro, la captación de un movimiento en bruto, el de una máquina con sus bielas, sus ruedas, su velocidad. Los primeros cineastas que consideraron oportuno recluir la acción cinematográfica en una forma narrativa, aliñada de reconstrucciones insulsas, y quienes les animaron, cometieron un culpable error.

La llegada de un tren a la estación proporcionaba una sensación física y visual. En los films compuestos no hay nada parecido. Así que la primera traba encontrada por el cine en su evolución fue esta preocupación por narrar, esta concepción de una acción dramática estimada necesaria, interpretada por unos actores, este prejuicio del ser humano, centro inevitable, este total desconocimiento del arte del movimiento considerado en sí mismo. Si el alma humana debe prolongarse en las obras de arte, ¿sólo puede hacerlo a través de otras almas construidas según una causa?

---

[1] M. Tallier y Mlle Myrga, directores del Studio des Ursulines.

La pintura, sin embargo, puede crear la emoción mediante la mera fuerza de un color, la escultura mediante la de un simple volumen, la arquitectura mediante la de un juego de proporciones y de líneas, la música mediante la unión de sonidos. Ninguna de ellas precisa de un rostro. ¿No era posible considerar el movimiento bajo este ángulo exclusivo?

Pasaron los años. Los métodos de realización y la ciencia de los realizadores se perfeccionaron, y el cine narrativo, en medio de su error, alcanzó la plenitud de su forma literaria y dramática con el realismo.

La lógica de un hecho, la exactitud de un marco, la verdad de una actitud constituyeron la armazón de la técnica visual. Además, la intervención del estudio de la composición en la ordenación de sus imágenes creó una cadencia expresiva que sorprendía y que se equiparaba al movimiento.

Las escenas ya no se sucedían con independencia la una de la otra, unidas simplemente por un subtítulo, sino que dependían entre sí en una lógica psicológica emotiva y rítmica.

Los norteamericanos fueron los reyes de aquella época. A través de un rodeo se volvía poco a poco al sentido de la vida, cuando no al sentido del movimiento. Se seguía trabajando a partir de una fabulación, pero las imágenes que se decantaban ya no se presentaban recargadas de gestos inútiles o de detalles superfluos. Se equilibraban en una armoniosa yuxtaposición. Cuanto más se perfeccionaba el cine avanzando por este camino, más se alejaba, en mi opinión, de su propia verdad. Su forma atractiva y razonable era tanto más peligrosa en la medida en que estimulaba el engaño.

Unos guiones hábilmente construidos, unas interpretaciones espléndidas, unos decorados fastuosos lanzaban el cine totalmente indefenso a las concepciones literarias, dramáticas y decorativas.

La idea «acción» se confundía progresivamente con la idea «situación», y la idea «movimiento» se volatilizaba en un encadenamiento arbitrario de hechos resumidos.

Se quería ser exacto. Tal vez se olvidaba que en la presentación del famoso tren de Vincennes, cuando nuestras mentes sobrecogidas por un espectáculo nuevo carecían de tradiciones, el atractivo que sentimos residía menos en la observación exacta de los personajes y de sus gestos que en la sensación de la velocidad (mínima en aquella época) de un tren abalanzándose sobre nosotros. Sensación, acción, observación, se inició la lucha. El realis-

mo cinegráfico, enemigo de inútiles comentarios, amigo de la precisión, recogió tantos votos que el arte de la pantalla pareció haber alcanzado con él una cima.

Sin embargo, la técnica cinegráfica, mediante un curioso rodeo, comenzaba a ascender hacia la idea visual, a través de la parcelación de expresiones que presidía la realización de las escenas representadas.

Para crear el movimiento dramático era preciso oponer sucesivamente unas mínimas diversas e intensificarlas mediante unos planos diferentes, que correspondían al sentimiento promotor...

Al intervenir unos planos, y la necesaria parcelación, se impuso la cadencia. De la yuxtaposición nació el ritmo.

Carmen of the Klondyke fue una de las obras maestras del género[2].

Fièvre, de Louis Delluc[3], uno de los más perfectos ejemplos de film realista, señaló su apogeo. Pero, en *Fièvre,* planeaba por encima del realismo una pequeña parte de sueño que superaba la línea del drama y alcanzaba «lo inexpresado» más allá de las imágenes precisas. Aparecía el cine sugestivo.

El alma humana comenzaba a cantar. Superando los hechos, un movimiento imponderable de sentimientos se perfilaba melódicamente dominando personas y cosas acumuladas embarulladamente como en la vida misma. El realismo evolucionaba. El film de Delluc no recibió la acogida que merecía. El público, siempre prisionero de un hábito, de una tradición, perpetua traba con la que se enfrentan los innovadores, no entendió que un acontecimiento no es nada sin el juego de las acciones y reacciones lentas o rápidas que lo provocan.

El cine ya intentaba evadirse de los hechos claramente formulados y buscaba el factor emotivo en la sugerencia. *Fièvre*, al principio, encontró la incomprensión de las masas. Y, sin embargo, Delluc apenas se apartaba de las tradiciones. Respetaba la curva de una acción literaria, y, por consiguiente, se movía en una línea normal.

Actualmente *Fièvre* es una obra clásica del repertorio cinematográfico. Los mismos que silbaron el film con motivo de su aparición son ahora sus admiradores, gracias al progreso de su educación cinegráfica. Ahora deben rectificar lo que dijeron,

---

2 Film de la Triangle dirigido por Reginald Baker en 1918.

3 Film de 1921.

considerando que en una obra original es preferible buscar la renovación de uno mismo que la crítica. Así es como la verdad de ayer sigue deslumbrando, con la consiguiente postergación de la verdad de mañana.

Después de la ignorancia del término *movimiento,* la rutina fue la mayor traba que debió sufrir el cine.

Llegó otro periodo, el del film psicológico e impresionista. Se consideró pueril situar un personaje en una situación determinada, sin penetrar en el ámbito secreto de su vida interior, y se pasó a comentar la interpretación del actor con la interpretación de los pensamientos, y de las sensaciones visualizadas. Al no ser los actos más que la consecuencia de un estado moral o viceversa, cuando se añadió a los hechos precisos de un drama la descripción de las impresiones múltiples y contradictorias experimentadas, comenzó a intervenir de manera insensible una dualidad de líneas que, para seguir siendo armoniosa, tuvo que adaptarse a los tiempos de un ritmo, claramente marcado.

Recuerdo que en 1920, en *La Mort du Soleil,* al tener que describir la desesperación de un sabio que recobra el conocimiento después de haber sido fulminado por una congestión cerebral, hice jugar, más que la fisonomía del artista, su brazo paralizado, los objetos, las luces y las sombras que le rodeaban, confiriendo a estos elementos un valor visual equiparable en intensidad y en cadencia al del ambiente físico y moral de mi personaje.

Está claro que me vi obligado a suprimir este fragmento, pues los espectadores no soportaban que la acción fuera retrasada por un comentario sensitivo. Comenzaba, sin embargo, la era del impresionismo. La sugerencia prolongaría la acción, creando de este modo un campo emocional más amplio en la medida en que ya no estaba encerrado en la barrera de los hechos precisos.

El impresionismo llevó a considerar la naturaleza y los objetos como unos elementos que concurrían a la acción. Una sombra, una luz, una flor tuvieron al comienzo un sentido, en tanto que reflejos de un alma o de una situación, y poco a poco fueron convirtiéndose en un complemento necesario, dotado de un valor intrínseco. Se intentó hacer mover las cosas, y, con la ayuda de la ciencia óptica, buscar la transformación de sus líneas, siguiendo la lógica de un estado de espíritu. Después del ritmo, el movimiento mecánico, sofocado durante largo tiempo bajo la armazón literaria y dramática, revelaba de este modo su voluntad de existencia... Pero se enfrentaba con la ignorancia, con el hábito.

La rueda, de Abel Gance, señaló una gran etapa[4].

La psicología y la interpretación pasaban a depender claramente de una cadencia que dominaba la obra. Los personajes ya eran los únicos factores importantes, y la longitud de las imágenes, su oposición y su acuerdo, desempeñaban también un papel primordial. Raíles, locomotora, caldera, ruedas, manómetro, humo, túneles: surgía un drama nuevo compuesto de movimientos brutos, sucesivos, de despliegue de líneas, y la concepción del arte del movimiento, al fin racionalmente entendido, recuperaba sus derechos conduciéndonos de manera magnífica hacia el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas (la palabra *sinfonía* tiene aquí un sentido meramente analógico). Poema sinfónico en el que, al igual que en la música, estalla el sentimiento no bajo forma de hechos y de actos, sino de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido.

Sinfonía visual, ritmo de movimientos combinados exento de personajes, en el que el desplazamiento de la línea de un volumen en una cadencia variable crea la emoción, con o sin cristalización de ideas.

El público no tributó la acogida merecida a *La rueda,* de Gance, y cuando los cineastas utilizaron el juego de los ritmos variados en los que, a veces, la rapidez de una sola imagen, cruzando viva como el relámpago, poseía un valor de cadencia, diría casi de fusa, ritmos de análisis en la síntesis del movimiento, surgían las protestas entre los espectadores: protestas inútiles convertidas más adelante en aplausos. A pocos meses de distancia, y por la misma causa, unos resultados diferentes. El tiempo de lo acostumbrado, traba, pérdida de tiempo.

El movimiento cinegráfico, la correspondencia de los ritmos visuales a los ritmos musicales, que confieren al movimiento general su significado y su fuerza, hechos de valores análogos a los valores de duración armónica, debían completarse, por decirlo de algún modo, en unas sonoridades constituidas por la emoción contenida en la propia imagen. Ahí intervinieron las proporciones arquitectónicas del decorado, los destellos de la luz forzada, el espesor de las sombras, el equilibrio o el desequilibrio de las líneas, los recursos de la óptica. Cada imagen de *Caligari*[5] parecía

[4] *La Roue,* 1923.

[5] *El gabinete del Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari,* 1919), de Robert Wiene.

un acorde lanzado al curso del movimiento de una sinfonía fantástica y burlesca. Acorde sensible, acorde barroco, acorde disonante en el movimiento de la sucesión de las imágenes.

Así fue como el cine, pese a nuestra ignorancia, desprendiéndose de los primeros errores y transformando sus estéticas, se aproximaba técnicamente a la música, llevando a la verificación de que un movimiento visual rítmico podía provocar una emoción análoga a la suscitada por los sonidos.

De manera imperceptible la fabulación narrativa, la interpretación del artista, adquirían menos importancia que el estudio de las imágenes y su yuxtaposición. De igual modo que un músico trabaja el ritmo y las sonoridades de una frase musical, el cineasta comenzó a trabajar el ritmo de las imágenes y su sonoridad. Su valor se hizo tan grande y tan lógica su vinculación, que su mera expresión llegó a valer sin el recurso de un texto.

Este fue el ideal que me impulsó cuando hace muy poco compuse *La Folie des Vaillants*[6], evitando la escena interpretada para dedicarme únicamentea a la fuerza del canto de las imágenes, al canto de los sentimientos, siempre dinámicos, incluso con una acción reducida e inexistente.

Permítaseme dudar de que el arte cinegráfico sea un arte narrativo. En mi opinión, el cine va más lejos en sus sugerencias sensibles que en sus precisiones inapelables. Es posible que sea, como ya he dicho, la música de los ojos, y que el tema que le sirve de pretexto deba ser tratado de manera semejante al tema sensible que inspira al músico.

El estudio de estas diferentes estéticas que, con su evolución, tienden a la única preocupación del movimiento expresivo promotor de emociones, evoca lógicamente un cine puro capaz de vivir al margen de la tutela de las demás artes, al margen de cualquier tema, de cualquier interpretación.

El cine encuentra su principal traba en la lentitud que emplea nuestro sentido visual en desarrollarse, en buscar su plenitud en la verdad integral del movimiento. ¿Unas líneas que se desarrollan en su amplitud siguiendo un ritmo subordinado a una sensación o a una idea abstracta son capaces de emocionar, sin decorado, por sí mismas, por el mero juego de su desarrollo?

En el film sobre el nacimiento de los erizos de mar, una forma esquemática, mediante un movimiento de rotación más o menos

[6] Film de 1926.

acelerado que describe una curva de grados diferentes, provoca una impresión ajena al pensamiento que manifiesta, siendo los únicos factores sensibles el ritmo y la amplitud del movimiento en el espacio de la pantalla. Emoción puramente visual, en un estado embrionario, emoción física y no cerebral, igual a la que puede proporcionar un sonido aislado. Imaginemos varias formas en movimientos, reunidas por una preocupación artística en ritmos diversos dentro de una misma imagen, y yuxtapuestas en una serie de imágenes, y llegaremos a concebir «la Cinegrafía integral».

Un ejemplo, en el que se introduce una pizca de literatura, pero compuesto de elementos muy simples: una semilla de trigo que crece. ¿Acaso el cántico lleno de dicha de la germinación de la semilla que se alza en un ritmo lento y progresivamente más rápido hacia la luz no es un drama sintético y total, exclusivamente cinegráfico en su pensamiento y en su expresión? Por otra parte, la idea aflorada desaparece ante los matices del movimiento armonizados en una medida visual. Líneas que se extienden, entran en lucha o se unen, se desarrollan y desaparecen: Cinegrafía de formas.

Otra expresión de fuerza brutal, la lava y el fuego, una tempestad que termina en un torbellino de elementos que, en su velocidad, se destruyen a sí mismos para convertirse en meras rayas. Lucha de blancos y de negros pretendiendo dominar entre sí: Cinegrafía de luz.

Y la cristalización. Nacimiento y desarrollo de formas que se conjugan en un movimiento de conjunto mediante unos ritmos de análisis.

Hasta el momento sólo unos documentales realizados sin ideal ni estética, con el único objetivo de captar los movimientos de las cosas infinitamente pequeñas y de la naturaleza, nos permiten evocar los datos técnicos y emotivos de la Cinegrafía integral. Nos elevan, sin embargo, hacia la concepción del cine puro, del cine desprendido de cualquier aportación extraña, del cine entendido como arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de la imaginación.

Bastaría con que una sensibilidad artística, inspirándose en dichas expresiones, creara y coordinara con una voluntad definida, para que alcanzáramos la concepción de un arte nuevo finalmente revelado.

Despojar el cine de todos los elementos que le son impersonales, buscar su autética esencia en el conocimiento del movimiento

y de los ritmos visuales, es la nueva estética que aparece en la luz de un amanecer próximo.

Como yo misma escribía en *Les Cahiers du Mois:* «Es posible que el cine, que adquiere tantas formas variadas, siga siendo también lo que es en la actualidad. La música no desprecia el acompañamiento de los dramas o de los poemas, pero jamás habría llegado a ser lo que es de haberse limitado a unir unas notas a unas palabras y una acción. Existe la sinfonía, la música pura. ¿Por qué razón el cine tendría que prescindir de su escuela sinfónica? Conviene añadir que en este caso sólo empleará la palabra *sinfonía* a modo de analogía. Los films narrativos y realistas pueden utilizar la sutilidad cinegráfica y proseguir su camino. Pero que el público no se confunda: el cine de este tipo es un género, pero no es el cine auténtico que debe buscar su emoción en el arte del movimiento de las líneas y de las formas.

«Esta búsqueda del cine puro será larga y penosa. Hemos ignorado el auténtico sentido del séptimo arte, lo hemos disfrazado, empequeñecido, y ahora el público, acostumbrado a las simpáticas y agradables formas actuales, se ha creado una idea y una tradición de él.» Me resultaría fácil decir: «Sólo la fuerza del dinero frena la evolución cinegráfica.» Pero una cosa está en función de la otra, y *la otra* engloba el gusto del público y su costumbre a una manifestación artística que le gusta de este modo. Yo creo que la verdad cinegráfica será más fuerte que nosotros y, quiérase o no, se impondrá por la revelación del sentimiento visual. Música, cine técnico semejante, hasta el momento inspiración dispar. Dos artes que promueven la emoción mediante unos valores sugestivos.

El cine, séptimo arte, no es la fotografía de la vida real o imaginaria como ha podido creerse hasta el momento. Considerado de este modo sólo sería el espejo de épocas sucesivas, siendo incapaz de engendrar las obras inmortales que todo arte debe crear.

Está bien prolongar lo que ocurre. Pero la auténtica esencia del cine es otra y lleva consigo la eternidad, ya que procede de la auténtica esencia del universo: el Movimiento.

II. Las escuelas y los movimientos

LAS ESCUELAS Y LOS MOVIMIENTOS

La historia no permite establecer una diferencia precisa entre escuelas cinematográficas y movimientos cinematográficos. Unas y otros nacieron como reacción de un grupo de creadores frente a la realidad del cine de su tiempo; pero también como respuesta a las condiciones sociales y a la evolución de las otras artes. En el orden estético, se advierte así que el expresionismo y el surrealismo en el cine estuvieron vinculados a las artes plásticas y literarias correspondientes, mientras la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema inglés o el New American Cinema fueron reacciones de rechazo a la estética cinematográfica vigente en cada uno de sus momentos. Pero al mismo tiempo, esos movimientos tuvieron una filiación social o ideológica, una actitud de comentario hacia su país o hacia su época, incluso en la actitud deliberadamente negativa de no ocuparse de problemas sociales, como fue el caso de buena parte de la Nouvelle Vague. Una posición social más activa, para la cual el cine debía ser un testimonio y una fuente de información sobre el complejo mundo industrial moderno. Y en un caso aún más extremo, el neorrealismo italiano llegó a ser ya un cine social, un testimonio patético sobre la pobreza y la incertidumbre de una sociedad arrasada por la guerra.

La combinación de factores estéticos y sociales produjo en el cine algunos movimientos separados, aunque de borrosas fronteras. Casi siempre estuvieron referidos en su comienzo a un solo país y sujetos luego a una ampliación y una influencia sobre otros cines, hasta que se extinguieron por sí mismos. Ha sido esa influencia lo que permitió hablar de «escuelas» (de la escuela documental inglesa, por ejemplo), y con mayor motivo cuando la actitud estética de origen era impulsada y respaldada por un gobierno, como quiso hacerlo el soviético con el así llamado «realismo socialista». Sin

embargo, en ese análisis de las influencias deben tenerse presentes los datos propios de quienes las reciben. Después de la Nouvelle Vague francesa, hacia 1959 aparecieron «nuevos cines» en España, en la Unión Soviética, en Italia, en Argentina, etc., pero sería abusivo sostener que dependieron de aquélla, aunque hayan recogido algunas de sus iniciativas.

Los textos siguientes aluden a algunos de esos movimientos nacionales, que en su momento fueron renovadores y hasta vanguardistas.

7. El expresionismo alemán

Cuando la literatura, el teatro y las artes plásticas contaban ya con una cierta tradición en la tendencia llamada «expresionismo», el cine ingresó en esa corriente con El gabinete del Dr. Caligari, *de Robert Wiene (1919), obra luego considerada como modelo del género. En rigor, existieron antecedentes para el peculiar estilo de esa obra, pero* Caligari *siguió siendo hasta hoy el punto de partida del movimiento expresionista en el cine alemán, con cerca de treinta ejemplos importantes en el periodo 1919 a 1926. Debe subrayarse que en el precedente de* Caligari *fueron importantes no sólo la dirección de Wiene, sino el guión (Mayer y Janowitz), la fotografía, la escenografía y la interpretación.*

El expresionismo se propuso una actitud deliberadamente antinaturalista, con escenarios que no imitan a la realidad, sino que reflejan plásticamente (líneas en diagonal, angulaciones, sombras) los estados anímicos de sus personajes. Ese estilo se completa con el de la fotografía, la iluminación, la interpretación, subrayando un dato visual simbólico o un gesto. Cuando el estilo llegó a ser más importante que su tema, llegó a hablarse incluso de caligarismo. *Éste es un rasgo que trascendió al cine de otras industrias, pero el expresionismo fue en esencia un movimiento artístico alemán, una herencia de toda una tradición gótica o fantástica en la literatura nacional, que justificó la denominación de cine «diabólico» o «demoniaco».*

Aquí se incluyen dos textos de Lotte H. Eisner, historiadora que se especializó en el tema, al que dedicó su libro L'Écran démoniaque (La pantalla demoniaca), *más una relación de algunos films alemanes vinculados total o parcialmente con el expresionismo.*

Contribución a una definición del cine expresionista*

LOTTE H. EISNER

I

¿Qué es, en el fondo, el cine expresionista? Desde hace al menos diez años, en Alemania, las artes plásticas y el teatro fueron sacudidas por este arte explosivo y estático que había hecho tabla rasa de todas las demás tendencias. El expresionismo ha estado en abierto conflicto con los esfuerzos artísticos del impresionismo francés que le había precedido y que «refleja», según el poeta expresionista Kasimir Edschmid, «los equívocos tornasolados de la naturaleza». Se persigue la expresión oculta tras el objeto; los hechos en sí, como la enfermedad, el hambre, la prostitución, no tienen nignún valor: el artista expresionista tiene que distinguir su esencia y buscar tras ellos su significación. Hay que ir más allá de su «falsa realidad».

Ya Goethe, en una conversación con Eckermann, deplora que los alemanes se compliquen la vida buscando por doquier ideas abstractas. Esto da lugar, de forma completamente natural, a su predisposición al expresionismo, que les llevará, tras la derrota, durante aquellos años de inquietud y de exaltación, en los que la

* El primer texto procede del catálogo *20 Ans du cinéma allemand: 1913-1933,* al cuidado de Jean-Loup Passek, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París, 1978. El segundo del número 25 de la revista *L'Arc,* Aix-en-Provence, 1964.

inflación arrasó todos los valores y en los que el ansia de placer les arrastra a apurar la vida hasta las heces, a adherirse en cuerpo y alma a este arte violento. El cine llega a ello casi por azar: un joven poeta, que sólo escribe textos visionarios, Carl Mayer, acude a un productor con un guión extravagante. Éste, como era habitual en Alemania, se lo da a su decorador, Hermann Warm, y éste último lo lee con dos amigos pintores, Walter Reimann y Walter Röhrig, que trabajan en el mismo estudio. Reimann propone realizar el decorado en el estilo expresionista del que es un ferviente admirador y construir estructuras en tela pintada en lugar de en cartón piedra. Así surge el primer film expresionista, *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), en el que los actores tienen que adaptar sus actitudes y su comportamiento a las contorsiones del decorado.

El efecto expresionista es asimismo el resultado de la iluminación: choques violentos de luz y sombra, cascadas luminosas que invaden la pantalla. Ya que, como dice uno de los decoradores, el cine expresionista tiene que ser grafismo viviente. Existen muy pocos films íntegramente expresionistas: el citado, *Von Morgens bis Mitternacht* (1920) y *El hombre de las figuras de cera* (1924), que constituye el punto culminante del cine expresionista. Los demás son tan sólo variaciones, heteróclitas combinaciones con algunas visiones, algunos decorados o una cierta iluminación expresionistas, en los que algunos actores encuentran el acento expresionista a partir de su comportamiento gestual.

Carl Mayer, que escribirá más guiones de corte expresionista, caracterizados por frases breves y una sintaxis distorsionada, repentinas exclamaciones y preguntas retóricas, liquidará el cine expresionista, del que fue un promotor, al inventar el *Kammerspielfilm*.

II

Hay que prevenirse de un cierto peligro, consistente en considerar cualquier film alemán de los años veinte como un film expresionista. No es en absoluto así. Muchos fervorosos amantes del cine —sobre todo en Francia— han supuesto que en el subtítulo de mi libro *L'Écran démoniaque*, «Influencia de Max Reinhardt y del expresionismo», aparecen dos conceptos referidos a un único y mismo tema. Y sin embargo, en un artículo,

«Advertencia y aclaración», sobre el movimiento expresionista publicado en el primer número de *Cinéma 55*, había intentado aclarar este malentendido, explicando que Reinhardt había utilizado de forma claramente *impresionista* la sabia magia del claro-oscuro, esta luz a lo Rembrandt suavemente modulada por las sombras. Pero la advertencia no parece haber tenido mucho eco.

Ya que, varios años más tarde (en los números 69 y 70 de *Cinéma 62)*, ¡se seguía pretendiendo que Max Reinhardt había sido un desenfrenado expresionista!

Creo que se está mejor informado sobre los acontecimientos teatrales de la Alemania prehitleriana en Italia que en Francia. Poca importancia tiene señalar que las matinales de «Das Junge Deutschland» fueron representadas al margen del marco propiamente dicho de los montajes de los teatros de Max Reinhardt, y que las realizaciones de estas obras expresionistas sólo fueron ejecutadas por los colaboradores de Reinhardt. Véase también lo que dice en este sentido Benno Fleisschmann en su libro sobre Max Reinhardt (Paul Neff Verlag, Viena, 1948): «Reinhardt se mantenía en guardia y sin demasiado buen entendimiento *vis à vis* de los jóvenes poetas expresionistas modernos. No encajaban ni con su atmósfera mental ni con su atmósfera estilística. Aunque fueron presentados en sus teatros, fue siempre en ciclos separados, como en "Das Junge Deutschland" de Berlín y en "Das Theater des Neuen" de Viena. Personalmente apenas intervenía. Es decir, que Reinhardt, el gran e infatigable experimentador, se distanciaba de estas experiencias.»

Por tanto, hay que saber distinguir la iluminación a lo Rembrandt de la iluminación abrupta y «de choc» de los expresionistas. Dado que para los expresionistas todos los elementos y los objetos adquirían vida de una forma antropomórfica, la luz se convierte en una especie de estridente alarido de angustia desgarrado por las sombras, como ávidas bocas.

Muy pocos de los films denominados expresionistas revelan este choque entre luz y tinieblas. Incluso interiores construidos de forma claramente expresionista irradian, las más de las veces, una luz fluida, impresionista. Piénsese, por ejemplo, en el segundo *Golem*, del que Wegener siempre ha negado haber pretendido hacer un film expresionista, o *Raskolnikoff*, de Wiene, o *Der Schatz*, de Pabst, etc. Por tanto, en la iluminación, muy a menudo, lo que hay es una amalgama de estilos. Por otra parte, en algunos films con iluminación impresionista, de pronto se detecta una

iluminación abrupta, expresionista. Recordemos, por ejemplo, el pórtico de la cripta de *Las tres luces*, de Lang, cuyas estrías ojivales se destacan en una plástica luminosa en abrupto contraste con las oscuras paredes. O, en el segundo *Golem*, el hueco de la escalera expresionista surgiendo violentamente de las sombras.

Una iluminación netamente expresionista sólo es mantenida en escasísimos films: por ejemplo, en *Von Morgens bis Mitternacht*, de Martin, o en el tercer episodio de *El hombre de las figuras de cera* (episodio de Jack el Destripador).

Como también hay muy pocos actores puramente expresionistas: Werner Krauss, Conrad Veidt, Alexander Granach, Max Schreck, sobre todo. Otros, como Eugen Klöpfer (*La calle*, de Grüne), intentan en ocasiones tener un comportamiento expresionista, pero en realidad son actores naturalistas.

Lang y Murnau no son directores expresionistas. Han pasado por la experiencia expresionista utilizando ese estilo cuando determinados pasajes lo exigían. (Por ejemplo, los anónimos guerreros ante el cortejo de los héroes en *La muerte de Sigfrido*, las columnas de obreros en *Metrópolis* y el sueño de borrachera en *El último*.)

Lo mismo puede decirse de Pabst: utiliza la iluminación expresionista cuando su película freudiana *Geheimnisse einer Seele* lo exige.

Por otra parte, *Nosferatu*, de Murnau, no es un film expresionista, a pesar del comportamiento de Max Schreck y Alexander Granach.

¿Habrá entonces que proceder a una revisión de las interpretaciones del expresionismo en el cine? Sin ser excesivamente purista, hay que admitir que sólo puede hablarse de un expresionismo total y absoluto en casos muy contados. El expresionismo existe en la estructura de un film, en el decorado. Los intérpretes netamente expresionistas son ya mucho menos frecuentes. En cuanto a la iluminación, hay que decir que son muy pocos los films que la mantienen. La mezcla de estilos es en este aspecto frecuente: la influencia de Reinhardt y de los directores de escena daneses predomina a menudo sobre las tendencias al expresionismo. El apogeo del claro-oscuro en *Fausto* con toda su visión luminosa, con la que triunfará el expresionismo, me parece un buen ejemplo de la evolución de los estilos híbridos que aparecen en los films alemanes de los años veinte.

Quedan por explicar las tendencias «anti-expresionistas» del

Kammerspielfilm, que Lupu Pick califica como «bofetada naturalista para los snobs expresionistas». Aquí se manifiesta la misma mezcla de estilos. Carl Mayer, autor de fantasmagorías expresionistas, se expresa a la manera de los poetas expresionistas; pero crea el *Kammerspielfilm* psicológico, con derivaciones metafísicas e inclinado a tragedias individualistas, es decir, con todos los elementos que los expresionistas condenan. El mismo Lupu Pick se entrega a especulaciones metafísicas y simultáneamente al simbolismo, y a unas exaltaciones que no están tan lejos de los expresionistas como él pretende. Así pues, el *Kammerspielfilm,* como el film expresionista propiamente dicho, implica numerosas contradicciones y abundantes mezclas de estilos.

FILMOGRAFÍA ESENCIAL (LARGOMETRAJES)

1913 *El estudiante de Praga (Der student von Prag),* de Stellan Rye.
1914 *El Golem (Der Golem),* de Paul Wegener y Henrik Galeen.
1915 *Nacht des Grauens,* de Arthur Robison.
1916 *Homunculus / Die Rache des Homunculus / Homunculus der Führer,* de Otto Rippert.
1917 *Das Rätsel von Bangalore,* de Paul Leni.
1919 *Der Knabe in Blau,* de Friedrich Wilhelm Murnau.
1919 *El príncipe chiflado (Prinz Kuckuck),* de P. Leni.
1919 *El gabinete del Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari),* de Robert Wiene.
1920 *El Golem (Der Golem wie er in die Welt kam),* de P. Wegener y Carl Boese.
1920 *Hamlet,* de Sven Gade y Heinz Schall.
1920 *Der Januskopf,* de F. W. Murnau.
1920 *Von Morgens bis Mitternacht,* de Karl Heinz Martin.
1920 *Torgus / Verlorene moral / Totenklaus,* de Hanns Kobe.
1920 *Genuine,* de R. Wiene.
1921 *Danton (Danton),* de Dimitri Buchowetzki.
1921 *Las tres luces (Der müde Tod),* de Fritz Lang.
1921 *Los hermanos Karamazov (Die Brüder Karamasoff),* de D. Buchowetzki y Carl Froelich.
1921 *Die Hintertreppen,* de P. Leni y Leopold Jessner.
1921 *El gato montés (Die Bergkatze),* de Ernst Lubitsch.
1921 *Scherben,* de Lupu Pick.
1921-1922 *Nosferatu el Vampiro (Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens),* de F. W. Murnau.
1922 *Pedro el Grande (Peter der Grosse),* de D. Buchowetzki.

1922 *Vanina,* de Arthur von Gerlach.
1922 *Monna Lisa,* de Ewald Andreas Dupont.
1922 *El Dr. Mabuse (Dr. Mabuse der Spieler. Ein Bild der Zeit)* y *El testamento del Dr. Mabuse (Inferno. Menschen der Zeit),* las dos partes de *Dr. Mabuse der Spieler,* de F. Lang.
1922 *Der steinerne Reiter,* de Fritz Wendhausen.
1922 *El nuevo Fantomas (Phantom),* de F. W. Murnau.
1922 *Sombras (Schatten. Eine nachtliche Halluzination),* de A. Robison.
1922-1923 *Raskolnikoff (Raskolnikow),* de R. Wiene.
1922-1923 *Der Schatz Der Glockengiesser,* de Georg Wilhelm Pabst.
1923 *La antigua ley (Das alte Gesetz/Baruch),* de E. A. Dupont.
1923 *La calle (Die strasse),* de Karl Grüne.
1923 *I.N.R.I. (I.N.R.I.),* de R. Wiene.
1923-1924 *Los Nibelungos (Die Nibelungen),* de F. Lang, en dos partes: *La muerte de Sigfrido (Siegfried Tod)* y *La venganza de Crimilda (Kriemhilds Rache).*
1924 *El hombre de las figuras de cera (Das Wachsfigurenkabinett),* de P. Leni.
1924 *El último (Der letzte Mann),* de F. W. Murnau.
1925 *Las manos de Orlac (Orlacs Hände),* de R. Wiene.
1925 *Tartufo o El hipócrita (Tartüff),* de F. W. Murnau.
1925-1926 *Fausto (Faust),* de F. W. Murnau.
1925-1926 *Metrópolis (Metropolis),* de F. Lang.
1926 *El estudiante de Praga (Der student von Prag),* de H. Galeen.
1926 *Secretos de un alma (Geheimnisse einer Seele),* de G. W. Pabst.

8. La aportación de los surrealistas

En contraste con la pintura y con la poesía, la obra cinematográfica influida por el movimiento surrealista ha sido muy escasa. En la XV Confrontation Cinématographique de Perpinyà (abril de 1979), dedicada al cine surrealista, se pudo advertir la dificultad de caracterizar con ese rótulo a una parte del cine. Sus títulos más puros serían La Coquille et le Clergyman *(de Germaine Dulac, 1926),* Un perro andaluz *(de Luis Buñuel, 1928) y* La Edad de Oro *(Buñuel, 1930), aunque desde luego han existido fragmentos surrealistas en muchos otros films.*

Pero, en cambio, ha sido muy considerable la atención que los surrealistas prestaron al cine, viendo en él la posibilidad de traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Parte de esa atención quedó documentada en los manifiestos surrealistas, de los que se transcriben aquí dos fragmentos.

El primero, aunque fuera redactado y publicado en francés (La Révolution Surréaliste, *n.º 9-10, París, 1 de octubre de 1927), llevó originalmente un título inglés,* Hands Off Love, *que cabe traducir como una expresión imperativa, sugiriendo a la justicia norteamericana que «aparte sus manos del amor». Su origen fue un episodio marginal de la historia del cine. En 1927, Charles Chaplin protagonizó un ruidoso incidente de divorcio con su segunda mujer Lita Grey, que fuera la madre de sus dos primeros hijos. En el curso del publicitado proceso, la demandante acusó a Chaplin de pretender prácticas sexuales que ella consideraba impropias y degeneradas.*

Casi todo el texto de Hands Off Love *está referido a ese incidente personal, que defiende a Chaplin en el caso, pero que tiene escasa relevancia dentro de la historia del cine. Sus párrafos finales revalidan, sin embargo, una actitud rebelde hacia la sociedad, que era entonces la de Chaplin y la de los surrealistas.*

Recordemos aquel admirable momento de *El conde*[1], cuando de repente, durante una fiesta, Charlot ve pasar a una mujer hermosísima, provocativa al máximo, e inmediatamente abandona su aventura para seguirla de habitación en habitación, por la terraza, hasta que desaparece. A las órdenes del amor, siempre ha estado a las órdenes del amor, y eso es lo que unánimemente proclaman su vida y todos sus films. Del amor repentino, que es fundamentalmente una gran llamada irresistible. Entonces hay que dejarlo todo, por ejemplo, lo mínimo, un hogar. El mundo con sus bienes legales, el ama de casa y sus chiquillos respaldados por el gendarme, la caja de ahorros, es de todo esto de lo que se evade incesantemente tanto el hombre rico de Los Ángeles como el pobre tipo de los barrios suburbanos, desde Charlot portero de banco a La quimera del oro[2]. Todo lo que lleva en el bolsillo, moralmente, no es más que este dólar de seducción que pierde por nada, y que en el café de *Charlot, emigrante*[3] vemos caérsele sin parar del pantalón agujereado al suelo, ese dólar que quizá no es más que una apariencia, que se dobla fácilmente de un mordisco, simple moneda de mentirijillas que no será aceptada, pero que permite que durante un instante invite a su mesa a la mujer resplandeciente, a la mujer «maravillosa» cuyos rasgos puros van a configurar para siempre todo el cielo. De esta forma la obra de Charlie Chaplin halla en su propia existencia la moralidad que su producción artística ha expresado incansablemente, aunque con todos los rodeos impuestos por las condiciones sociales. En fin, si

[1] *The Count*, 1916.
[2] Alude a *Charlot portero de banco* (*The Bank*, 1915) y a *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925).
[3] *The Immigrant*, 1917.

la señora Chaplin nos dice, y esperamos que sepa qué tipo de argumento está aduciendo, que su marido, como mal norteamericano, pensaba en exportar sus capitales, nosotros vamos a permitirnos recordar el trágico espectáculo de los pasajeros de tercera clase etiquetados como animales sobre el puente del barco que lleva a Charlot a Norteamérica, las brutalidades de los representantes de la autoridad, el cínico examen de los emigrantes, las sucias manazas manoseando a las mujeres, a la llegada a este país de prohibición, bajo la mirada clásica de la *Libertad iluminando al Mundo*. Lo que esta libertad proyecta a partir de su antorcha a través de todos los films de Charlot es la sombra amenazadora de los policías, hostigadores de los pobres, policías que salen de todos los rincones de cualquier calle y que lo primero que hacen es sospechar del miserable atuendo del vagabundo, su bastón, Charlie Chaplin en un curioso artículo le llama *su compostura,* el bastón que se le cae incesantemente, el sombrero, el bigote, y hasta esa sonrisa aterrorizada. A pesar de algunos finales felices, no nos engañemos, la próxima vez le encontraremos en la miseria, a este terrible pesimista que en nuestros días tanto en inglés como en francés ha dado nueva fuerza a la común expresión *a dog's life,* una vida de perro[4].

UNA VIDA DE PERRO: es en este momento la del hombre cuyo genio no va a evitarle pasar el mal trago, la del hombre a quien todo el mundo va a volverle la espalda, a quien se va a arruinar impunemente, a quien se le va a privar de todo medio de expresión, al que se desmoraliza de la forma más escandalosa en provecho de una asquerosa pequeño burguesa odiosa y de la mayor hipocresía pública que se pueda imaginar. Una vida de perro. Para la ley el genio no es nada cuando lo que está en juego es el matrimonio, el sagrado matrimonio. El genio de todas formas para la ley no es nada nunca. Pero la aventura de Charlot, al margen de la curiosidad pública y de los turbios tejemanejes de abogados, de toda esta vergonzosa exposición de la vida íntima constantemente empañada por esta claridad siniestra, manifiesta hoy su destino, el destino del genio. Esta aventura marca más que cualquier otra obra su función y su valor. Ahora comprendemos el sentido de ese misterioso ascendente que un poder de expresión

[4] *Vida de perro (A Dog's Life,* 1918).

sin igual confiere de pronto a un hombre. Ahora comprendemos de pronto qué lugar le está reservado al genio en este mundo. Se apodera de un hombre, hace de él un símbolo inteligible y la víctima de los tíos bestias. El genio sirve para dar significado en el mundo a la verdad moral, que la idiotez universal oscurece e intenta aniquilar. Gracias, pues, a aquel que en la inmensa pantalla occidental, allí en la lejanía, en el horizonte donde uno a uno van declinando todos los soles, hace pasar hoy nuestras sombras, grandes realidades del hombre, realidades tal vez únicas, morales, cuyo precio es más alto que el de toda la tierra. La tierra se hunde bajo nuestros pies. Gracias a ti además de ser víctima. Te gritamos las gracias, somos tus servidores.

MAXIME ALEXANDRE, LOUIS ARAGON, ARP, JACQUES BARON, JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD, ANDRÉ BRETON, JEAN CARRIVE, ROBERT DESNOS, MARCEL DUHAMEL, PAUL ÉLUARD, MAX ERNST, JEAN GENBACH, CAMILLE GOEMAS, PAUL HOOREMAN, EUGÈNE JOLAS, MICHEL LEIRIS, GEORGES LIMBOUR, GEORGES MALKINE, ANDRÉ MASSON, MAX MORISE, PIERRE NAVILLE, MARCEL NOLL, PAUL NOUGÉ, ELLIOT PAUL, BENJAMIN PÉRET, JACQUES PRÉVERT, RAYMOND QUENEAU, MAN RAY, GEORGES SADOUL, YVES TANGUY, ROLAND TUAL, PIERRE UNIK.

La libertad de creación

El texto sobre La Edad de Oro *tiene su propia historia. El 3 de noviembre de 1930, un comando integrado por la Liga Antijudía y la Liga de los Patriotas ocupa en París el cine Studio 28, donde se proyectaba* L'Âge d'Or, *causando diversos desperfectos. El episodio, que luego fuera apoyado por un sector de la prensa local, llevó a que una semana después el film quedara prohibido.*

León Moussinac y Henry Miller fueron dos de los intelectuales destacados que protestaron públicamente contra la prohibición. El grupo surrealista se unió a esa protesta con un Manifiesto *que llevaba trece firmas. La versión reproducida fue sacada de la revista* Nuestro Cine *(n.º 86, Madrid, junio de 1969) donde aparece la constancia: «Se trata de la versión íntegra con excepción de un par de párrafos de cuatro líneas.»*

Manifiesto de los surrealistas a propósito de «La Edad de Oro»

MAXIME ALEXANDRE/LOUIS ARAGON/ANDRÉ BRETON/RENÉ CREVEL/RENÉ CHAR/SALVADOR DALÍ/PAUL ÉLUARD/BENJAMIN PÉRET/GEORGES SADOUL/ANDRÉ THIRION/TRISTAN TZARA/PIERRE UNIK/ALBERT VALENTIN

El miércoles, día 12 de noviembre de 1930 y días siguientes, ante el cotidiano ocupar una butaca en una sala de espectáculos por varias centenas de personas arrastradas hasta allí por muy diversas aspiraciones, sumamente contradictorias, que van como en una escala más vasta de las mejores a las peores, personas que, por lo general, no tienen ningún conocimiento recíproco entre ellas mismas, y que, incluso, desde el punto de vista social, tienen lo mínimo que ver las unas respecto de las otras, pero que, en aquel momento, lo quisieran o no lo quisieran, se encontraron conjuradas por virtud de la oscuridad, por ese alineamiento insensible y esa hora que para todos es siempre la misma, para transformar en una derrota o en una victoria —con *La Edad de Oro,* de Buñuel— a uno de los supremos programas de reivindicación que jamás se hayan propuesto a la conciencia humana, ocuparon su lugar de jueces tal vez mejor que para abandonarse a la delicia de ver por fin transgredidas en el mayor grado posible esas infames y decepcionantes leyes que pretenden hacer pasar por inofensiva una obra de arte cuando bajo ella hay un grito y frente a ella, con la ayuda de la hipocresía, se esfuerzan en no reconocer bajo el nombre de belleza más que a las mordazas, ocuparon su

lugar para mesurar, con algún rigor, la envergadura de este ave de rapiña hoy por completo inesperada en ese cielo que baja, en el cielo occidental: *La Edad de Oro.*

El instinto sexual y el instinto de la muerte

Probablemente sería muy poco el pedir a los artistas de hoy que se atengan a la constatación, por lo demás genial, que la energía sublimada que en ellos se incuba continúe librándoles, atados de pies y manos, del orden de cosas existente, y que no haga, a través de ellos, más víctimas que a ellos mismos. Pensamos que su deber más elemental es someter la actividad que resulta de esta sublimación, de origen misterioso, a una aguda crítica, y no recular jamás ante ningún aparente exceso; especialmente desde el momento en que se trata de desatar esa mordaza de la que antes hablamos. Entregarse, con todo el cinismo que tal empresa lleva consigo, a la pérdida de uno mismo y a la afirmación de todas las tendencias ocultas de las que las resultantes artísticas sólo son un aspecto bastante frívolo, es algo que debe no sólo permitírseles, sino exigírseles. Sólo pueden formar parte de ellos quienes, más allá de la sublimación de que son objeto y que sería imposible llevar a cabo sin un misticismo naturalizado, propugnan al juicio científico otro término, una vez tenida en cuenta por ellos tal sublimación. No es mucho esperar del artista actual que sepa a qué maquinación fundamental *debe* el hecho de ser tal artista, y no se puede dar acta de su pretensión a serlo más que cuando esté perfectamente seguro de que ha tomado conciencia de esta maquinación.

Pero el examen desinteresado de las condiciones en las que se resuelve —tiende a resolverse— el problema, nos enseña que el artista Buñuel, por ejemplo, no llega a serlo, sino por mediación de una serie de combates que libran, en la lejanía, dos instintos que, no obstante, se encuentran indisolublemente asociados en el hombre: el instinto sexual y el instinto de muerte.

Dado que la actitud hostil universalmente adoptada en relación con el segundo de estos instintos no difiere en cada hombre más que en su aplicación, dado que, por otro lado, son razones puramente económicas las que se oponen en la sociedad burguesa actual, se nos hace evidente el hecho de que aquella actitud beneficia a satisfacciones sumamente parciales; igualmente es

sabido que la actitud amorosa, con todo el egoísmo que supone y las posibilidades de realización —mucho más apreciables— que lleva consigo, es la que de los dos instintos citados logra soportar mejor la luz del espíritu. De ahí el miserable gusto por el *refugio* que halaga al arte desde hace siglos, de ahí la tolerancia de que hace gala respecto de todo cuanto, a cambio de no se sabe qué sollozos y rechinamientos de dientes, ayuda a llevar a esta actitud amorosa por encima de todo.

Dialécticamente, no es menos cierto que una de estas actitudes no puede humanamente valer si no es en función de la otra, por lo que ambos instintos de *conservación* tienden a restablecer un cierto estado que fue turbado por la aparición de la vida, y que se equilibra en todo hombre de una manera perfecta, no siendo más que a causa de la cobardía social por lo que el anti-Eros, a expensas del Eros, se esfuerza por salir a la luz del día. Tampoco es menos cierto que la violencia con que vemos la pasión amorosa animada en un ser, nos permite juzgar su capacidad de negativa y de respuesta, y —mediante ella— podemos, al margen de las inhibiciones pasajeras, discernir si hay en el artista la posibilidad de algo más que un papel de síntoma desde el punto de vista revolucionario.

Que por una vez, y éste es el caso, esta pasión amorosa se sienta esclarecida sobre su propia determinación, que se erice de espinas chorreando gotas de la sangre de aquello que se quiere amar y que, a veces, se ama, que se introduzca en ella ese frenesí tan difamado fuera del cual nosotros, surrealistas, nos negamos a dar por válida ninguna expresión artística, y conoceremos el nuevo y dramático límite del compromiso por el que todo hombre pasa y por el cual consiente en pasar al aceptar escribir o pintar sin una más amplia información, y siendo ésta más amplia información una *edad de oro*.

Es la mitología lo que cambia

En el momento más propicio para la investigación psicoanalítica tendente a determinar el origen y la formación de los mitos morales, creemos posible, por simple inducción y al margen de toda precisión científica, llegar a la conclusión de que es posible la existencia de un criterio que se desprende, de manera precisa, de todo cuanto puede sintetizarse en las aspiraciones del pensamiento

surrealista en general, y que sería el resultado, desde el punto de vista biológico, de la actitud contraria a aquella que permite admitir la existencia de diversos mitos morales como supervivencia de tabúes primitivos. En completa oposición con esta supervivencia, nosotros creemos (por paradójico que pueda parecer) que es en el dominio de lo que se acostumbra a reducir a los límites (!) de lo congénito donde es realmente posible una hipótesis depreciativa de tales mitos, hipótesis según la cual las adivinaciones y mitificaciones de ciertas representaciones fetichistas con significado moral (como, por ejemplo, las de la maternidad y la vejez), son un producto que, por su relación con el mundo afectivo al mismo tiempo que por su mecanismo de objetización y de proyección al exterior, puede considerarse como un caso, seguramente muy complejo, de transferencia colectiva, dentro del cual el papel desmoralizador corresponde a un potente y profundo sentimiento de ambivalencia. Las posibilidades psicológicas de aniquilación, con frecuencia completa, de un vasto sistema mítico coexisten con la no menos frecuente posibilidad de reencontrar en tiempos ulteriores, mediante un poceso de regresión, a mitos arcaicos ya existentes. Esto significa, por un lado, la afirmación de algunas constantes simbólicas del pensamiento inconsciente, y, por otro lado, el hecho de que este pensamiento es independiente de todo sistema mítico. Todo se reduce a una cuestión de lenguaje: mediante el lenguaje inconsciente podemos reencontrar un mito, pero somos perfectamente conscientes de que todas las mitologías cambian y que una nueva hambre psicológica con tendencia paranoica sobrepasa nuestros sentimientos con frecuencia miserables.

No hay que fiarse de la ilusión resultante de la falta de comparación, ilusión parecida a la ilusión de la marcha del tren parado cuando otro tren pasa ante la ventanilla del vagón y, en el caso ético, parecida a la de la traslación de los hechos hacia el mal: todo ocurre como si, contrariamente a la realidad, lo que cambiase no fuesen los acontecimientos, sino, más gravemente, la mitología.

En las próximas mitologías morales ocuparán un lugar, de manera usual, reproducciones escultóricas de diversas alegorías, entre las que hay que contar como más ejemplares la de una pareja de ciegos devorándose mutuamente y la de un adolescente de mirada nostálgica «escupiendo por puro placer sobre el retrato de su madre».

El don de la violencia

Librando la más encarnizada lucha contra todos los artificios, ya sean sutiles, ya sean groseros, la *violencia,* en este film, limpia a la soledad de todo cuanto se atavía con ella. En la soledad, cada objeto, cada ser, cada hábito, cada convención y también cada imagen, premeditan el retorno a su realidad sin devenir; el retorno al carecer de cualquier secreto, al poder ser definido tranquilamente, inútilmente, por la atmósfera que crea. Pero he aquí que *el espíritu que no acepta* se queda solo y quiere vengarse de todo cuanto se apodera del mundo que le ha sido impuesto. En sus manos, arena, fuego, agua, plumas; en sus manos, el árido goce la privación; en sus ojos, la cólera; en sus manos, la violencia. Después de haber sido víctima durante tan largo tiempo de todos los trastornos posibles, el hombre responde a la calma que le cubre de ceniza.

Rompe, impone, aterroriza, saquea. Las puertas del amor y del odio están abiertas y dan paso a la violencia. Inhumana, pone en pie al hombre y no recoge, de este depósito sobre la tierra, la posibilidad de un fin.

El hombre sale de su refugio y, cara a cara con la vana disposición de los encantos y los desencantos, se enerva con la fuerza de su delirio. ¡Qué importa la debilidad de sus brazos si su propia cabeza está sometida a la rabia que le conmueve!

El amor y el extravío

No estamos lejos del día en que veremos, a pesar de todas las escorias y desgarros que nos muerden como un ácido, en la base de esta actividad liberadora o tenebrosa, el ensayo de una vida más limpia dentro del corazón de ese mecanismo por el que la ignorancia industrializa las ciudades, que *el amor* es lo único que queda más allá de los límites imaginables, dominando las profundidades del viento, los filones de diamantes, las construcciones del espíritu y la lógica de la carne.

El problema de la quiebra de los sentimientos, íntimamente vinculado con el del capitalismo, no ha sido resuelto todavía. Se puede observar en todos los campos una búsqueda de nuevas convenciones que nos ayuden a vivir hasta el momento en que se llegue a una liberación aún ilusoria. En este sentido, el psicoanálisis ha creado, más que ninguna otra cosa, prejuicios, ya que

dentro de él el amor ha permanecido al margen de las manifestaciones que lo acompañan. El mérito de *La Edad de Oro* radica en haber mostrado la irrealidad y la insuficiencia de semejante concepción. Buñuel formula una hipótesis sobre la revolución y el amor que afecta a lo más profundo de la naturaleza humana, a través del más patético de los debates, y fija, por medio de una profusión de bienhechoras crueldades, ese momento único en el que, con los labios apretados, se sigue la voz más lejana, más presente, más lenta y más apremiante, hasta el alarido ensordecedor que apenas si puede ser oído: AMOR... AMOR... amor... amor...

Nos parece inútil añadir que uno de los puntos culminantes de la *pureza* de este film, está cristalizado en la visión de la heroína en los gabinetes, en la que la potencia del espíritu consigue sublimar una situación generalmente barroca en un elemento poético de la más pura nobleza y soledad.

Situación en el tiempo

Ya no sirve de nada el que algo puro e inatacable sea la expresión de lo que un hombre lleva dentro de sí de más puro e inatacable, porque, haga lo que haga, hagamos lo que hagamos, para aislar su obra de la injuria y del equívoco —y entendemos que el peor equívoco y la peor injuria residen en el desvío de este pensamiento en provecho de otro sin la menor medida común con el primero—, haga lo que haga, repetimos, es en vano. En el momento actual todo parece indiferentemente utilizable para fines que hemos denunciado y reprochado sin cesar. Por ejemplo, hemos leído en *Les Annales* una declaración en la que el más ínfimo de los payasos dedica delirantes comentarios a *Un perro andaluz*[1] auto-autorizándose, en virtud de su admiración, para descubrir una identidad entre la inspiración de este film y *su propia poesía*. Sin embargo, la confusión no es, de ningún modo, posible. Pero por muchas cercas que pongamos rodeando a un terreno, y le creamos ya suficientemente protegido, veremos enseguida cómo la inmundicia lo invade. Pese a que tan sólo basta con que un libro, un cuadro o un film, contengan sus propios medios de agresión para derrumbar a las estafas, seguimos pensando, a pesar

[1] *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel (cortometraje).

de todo, que la provocación es una precaución como cualquier otra y, en este plano, nada le falta a *La Edad de Oro* para frustrar cualquier espera y encontrar cómodamente su propio pasto. Si el espíritu de escándalo que Buñuel manifiesta en su obra no por un capricho deliberado, sino por razones que, de un lado, le son personales y que implican, de otro lado, la voluntad de prescindir para siempre de los curiosos, de los amateurs, de los burlones, de los exegetas que aprovecharán la ocasión para ejercer su mayor o menor capacidad para discurrir, si este espíritu ha fructificado aunque sólo sea en esto, ello sólo bastaría para justificar esta obra de Buñuel por encima de cualquier otra ambición que ella posea. Corresponde a los profesionales de la crítica preguntarse, a propósito de este film, las cuestiones relativas al guión, a la técnica, a la intervención de la palabra. Pero que no esperen que nosotros les proporcionemos argumentos destinados a alimentar su debate sobre la oportunidad del silencio o del sonido, manteniendo, de esta forma, con ellos una vana querella, del mismo orden de la del verso libre o del clásico. Y, en verdad, este problema no es el que directamente aborda Buñuel; por otra parte, ¿puede hablarse de *problema* respecto de un film en el que nada, de todo cuanto nos agita, es eludido? De los interminables rollos de celuloide expuestos hasta hoy a nuestras miradas, unos fragmentos sólo fueron la diversión de una tarde; otros, un tema de decaimiento o de increíble cretinización; otros, el motivo de una breve e incomprensible exaltación: pero, ¿qué retenemos de todo esto sino la voz de lo arbitrario que puede percibirse en algunas comedias de Mack Sennett, la escena del desafío en *Entreacto*[2], la escena del amor salvaje en *Sombras blancas*[3], las escenas de esperanza y desesperanza igualmente ilimitadas de los films de Chaplin? Aparte de esto nada hay, si excluimos la irreductible llamada a la Revolución de *El acorazado Potiomkin*[4]. Nada, si excluimos *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro,* films que se sitúan más allá de todo lo existente. ¡Un lugar para el hombre que, llevando sobre sus vestidos huellas de polvo y de cascotes, indiferente a todo cuanto no es únicamente el pensamiento del amor que le llena y le guía, y alrededor del cual se organiza y gravita el mundo, ese

---

[2] *Entr'acte* (1924), de René Clair (cortometraje).

[3] *Sombras blancas en los Mares del Sur (White Shadows in the South Seas,* 1927-1928), iniciado por R. J. Flaherty y concluido por W. S. Van Dyke.

[4] *Bronenosetz Potiomkin* (1925), de S. M. Eisenstein.

mundo con el que no hay acomodo posible y al que, una vez más, nosotros pertenecemos sólo en la medida en que nos alzamos contra él!

Aspecto social

Hay que buscar algún cataclismo lejano para encontrar algo con que comparar los tiempos modernos. Hay que retrotraerse, tal vez, al derrumbamiento del mundo antiguo. La curiosidad que nos arrastra hacia esas épocas de enorme convulsión, convulsión semejante, hechas todas las reservas, a la que hoy vivimos, se vería complacida si pudiese encontrar en esos tiempos algo más que simple historia [...]. A esto se debe el que las auténticas huellas dejadas por la aguja de un gran sismógrafo mental sobre la retina humana revistan siempre, a menos que desaparezca con todo lo demás en el aniquilamiento de la sociedad capitalista, una importancia excepcional para aquellos a quienes, ante todo, les importa determinar el punto crítico en el que los «simulacros» ocupan el lugar de las realidades. Depende de la voluntad de los hombres el que el sol se ponga de una vez para siempre. Proyectada en una época en la que los bancos estallan, en la que las revueltas se desencadenan, en la que los cañones comienzan a salir de sus arsenales, *La Edad de Oro* debería ser contemplada por todos aquellos a quienes no les inquietan las noticias que la censura deja imprimir en los diarios; *La Edad de Oro* es un complemento moral indispensable para las alarmas bursátiles, sobre las que su efecto será sumamente directo a causa precisamente de su carácter surrealista. No hay, en efecto, fabulación en la realidad. Se ponen primeras piedras, las conveniencias adquieren figura de dogma, los gendarmes aporrean como corresponde a cada día, es decir, diversos accidentes se producen en el seno de la sociedad burguesa y todos son recibidos con la misma completa indiferencia. Estos accidentes aparecen en el film de Buñuel filosóficamente puros, debilitando así la capacidad de resistencia de una sociedad en putrefacción [...]. El paso del pesimismo a la acción está determinado por el amor, principio del mal en la demonología burguesa, que exige el sacrificio de todo: situación, familia, honor, pero cuyo fracaso en la organización social introduce en ella el sentimiento de la rebelión. Un proceso semejante puede observarse en la vida y la obra del marqués de Sade,

contemporáneo de *la edad de oro* de la monarquía absoluta, y ambas interrumpidas por la implacable represión física y moral de la burguesía triunfante. No es casual que el sacrílego film de Buñuel se nos erija en eco de las blasfemias aulladas como alaridos por el divino marqués a través de las rejas de sus prisiones. Sólo queda mostrar el devenir de este pesimismo en la lucha y en el triunfo del proletariado, que es el equivalente de la descomposición de la sociedad en tanto que clase particular. En la época de la «prosperidad», el valor de uso social en *La Edad de Oro* puede ser medido por la satisfacción de la necesidad de destrucción inherente a los oprimidos y, tal vez también, por el halago de las tendencias masoquistas de los opresores. Pese a todas las amenazas de estrangulamiento que se ciernen sobre ella[5], este film servirá utilísimamente para hacer reventar esa gloria, siempre menos hermosa que la que ella misma nos muestra en un espejo[6].

---

[5] Estas amenazas de estrangulamiento no tardaron en cumplirse *(N. de la Red.)*.

[6] Este fundamental texto surrealista está reproducido íntegramente, con excepción de dos pequeños párrafos de cuatro líneas *(N. de la Red.)*.

9. El documental y sus modalidades

El primer cine fue el documental, cuando los hermanos Lumière, a finales del siglo XIX, *registraron la salida de los obreros de su propia fábrica. Desde entonces, la intención documental ha sido una constante en el cine, no solamente por el simple registro de hechos ocurridos (como sería el caso de los noticiarios), sino por el respaldo de objetividad que el cine ha dado a muchos géneros, desde los cortos educativos hasta el neorrealismo italiano. Inevitablemente, el cine documental* elige *dentro de una realidad, para dar estructura a una intención determinada, pero no debe olvidarse que el espíritu documental ha llevado incluso a la reconstrucción de hechos alejados en el tiempo o en la distancia, como ocurriera con todo el cine histórico.*

La variedad de ese registro lleva a incluir aquí diversos textos. El de Jean Vigo es todo un ensayo sobre un film À propos de Nice *(1929). Los de John Grierson, Paul Rotha y R. J. Flaherty giran en derredor de la escuela documental inglesa, que fue el movimiento más orgánico en el género desde 1929 hasta 1946 (véase la Cronología de la pág. 269), y que tuvo a esos tres hombres entre sus más destacadas figuras (Grierson está reconocido como impulsor principal de ese movimiento). El de Jean Rouch alude a un movimiento posterior, el* cinéma-vérité *que él mismo cultivó desde 1958. Los tres artículos cubanos (por Mario Rodríguez Alemán, Santiago Álvarez y el grupo colectivo de Estrella Pantín, Julio García Espinosa y Jorge Fraga) son testimonios sobre las finalidades informativas y didácticas que el Gobierno cubano imprimió a su cine desde 1959. El artículo del soviético A. I. Medvedkin es de 1978, pero se refiere a su experiencia de cincuenta años antes en la Unión Soviética.*

El tren cinematográfico*

ALEKSANDR IVANOVITCH MEDVEDKIN

Comencé a trabajar en cine hace cincuenta años, en mayo de 1927, es decir, hace más de medio siglo. Mi propósito fundamental consistía en buscar nuevas formas revolucionarias de trabajo que me permitiesen utilizar el cine para la causa de la Revolución, para la lucha política. Creo que el cine es un medio muy eficaz para la educación del pueblo. Yo procedía del ejército, donde trabajé en la sección política. Durante la Guerra Civil estuve en el ejército de Budionny, en la caballería. Ya como trabajador de la sección política empecé enseguida a buscar medios que me permitieran utilizar el cine con los propósitos señalados. Hubo varias etapas en este trabajo. Comencé a filmar comedias satíricas agudas que criticaban y descubrían los errores en el trabajo y a sus responsables. Se trataba de un cine «fiscal». Nos mandaban a los lugares más problemáticos donde había muchas dificultades, donde no se trabajaba bien, donde no había cuadros, ni medios materiales, donde no marchaban las cosas y se necesitaba ayuda.

Para ser más eficaces desmonté el estudio del edificio de ladrillos y lo monté en los vagones de un tren de pasajeros. Es decir, tuvimos que equipar y montar en estos vagones los talleres básicos que nos permitieron, además de filmar, procesar las películas, editarlas y luego transportarlas y proyectarlas al pueblo. Era nuestra base principal. La productividad era elevada. Podía-

* *Cine Cubano,* núm. 93, La Habana, 1978.

mos procesar dos mil metros de película todos los días en nuestro laboratorio. Para aquellos tiempos (1932) esa era un buena cifra.

Decidimos comenzar por el principio. Rechazamos de entrada el concepto del noticiero como crónica que se ocupaba de los incendios, averías, etc., y que se presentaba con un acompañamiento musical junto a los films de largometraje. Para nosotros eso no servía. Utilizamos el cine documental, la crónica no como una información pasiva, sino como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los atrasos, los errores. Teníamos un promedio de cinco grupos de filmación (a veces fueron 3 ó 6 ó 7). Pues bien, nuestros cinco cameramen recorrían las fábricas, o las minas, o donde fuera, y descubrían allí que el plan se cumplía en un 40 por 100, que los obreros se iban, que el jefe no era capaz de nada y que se emborrachaba, que los equipos estaban rotos, y cosas por el estilo.

El primer plan quinquenal fue para nosotros muy difícil. No teníamos experiencia, ni cuadros. El enemigo de clase estaba fuerte en aquellos tiempos. Los kulaks, que fueron expulsados de las aldeas, se dirigieron a las nuevas construcciones y hacían todo el daño que podían. Nos encontrábamos muy a menudo con los restos de la guardia blanca, con pillos, con enemigos de toda clase. Ellos también obstaculizaban las nuevas construcciones. Nuestra tarea consistía en llegar a esos lugares, encontrar las causas, filmarlas, denunciarlas. Por ejemplo, había un hombre que hacía cinco días que no iba a trabajar, porque estaba borracho. Lo buscábamos, entrábamos en su casa. Le decíamos: «Te mostraremos en el cine.» Se ponía una corbata, se peinaba. Lo filmábamos y los mostrábamos de verdad, pero enseguida aclarábamos lo que significaba todo esto.

Por ejemplo, si había equipos rotos para cargar la hulla, o ausencia de máquinas, lo filmábamos todo durante dos o tres días y luego se editaba la cinta y la proyectábamos y discutíamos con todos. Comprendíamos que no bastaba una función común y corriente con una música (el cine era mudo): eso no bastaba. Se trataba del año 32. Haciendo films mudos con música aparte y cobrando la función, no hubiéramos logrado nada. Por esta razón, elaboramos una nueva estructura de función de cine. Los films se proyectaban, sin la música, en las asambleas generales. Se reunía a los trabajadores de una mina, de una planta, de un koljós, de un taller metalúrgico o de una nueva construcción. Se apagaban las

luces. Yo me presentaba y aclaraba que nuestro film no tenía música. Casi siempre en la pantalla aparecía la inscripción: «¿Qué hacen ustedes, queridos compañeros?» Luego se mostraban todos los defectos, todas las deficiencias, todos los errores y averías. Pero para que estos hombres no pudieran justificarse diciendo que no tenían suficientes trabajadores, que la alimentación era mala, que los obreros se iban, que no había donde vivir, que los sueldos... Para que no repitieran las excusas habíamos filmado de antemano una buena mina cercana, donde el trabajo marchaba bien, donde todos los problemas se resolvían porque allá trabajaban buenos organizadores, y el trabajo marchaba bien.

Había una mina en la región de Krivoi Rog, donde no había cuadros y los obreros se iban porque aunque se había construido un comedor enorme de cinco pisos, éste no funcionaba. Los pillos que trabajaban en el comedor se robaban los alimentos y el comedor trabajaba tan mal que los mineros dejaron de ir. Lo filmamos todo. En la contaduría descubrimos documentos falseados. Hemos filmado a los mineros que se quejaban y luego, a 30 kilómetros de allí, encontramos otra mina, «Krasnogvardeiets», donde dos ucranianas, mujeres de edad, muy buena gente, gordas, de mejillas coloradas, muy cuidadosas y trabajadoras, habían organizado un comedor en una vieja taberna, y allí ofrecían a los obreros empanadas de requesón, el borsch ucraniano, el kvas, platos de carne. Además, mantenían un huerto para el comedor y hacían realmente todo lo posible por mejorar el menú. A este comedor llegaba la gente en trenes y caballos (había pocos automóviles en aquella época) para almorzar y simplemente estar allí como en un lugar acogedor y tranquilo. También filmamos este comedor. Cuando criticamos el mal comedor gigantesco de cinco pisos en nuestra pantalla, también mostramos el de la barraca de madera y dijimos: «Miren, esto está muy cerca y está bien organizado. Ustedes comen mal porque tal y tal jefe trabaja mal, no hace bien las cosas, hay que botarlo; y aquí están los ausentistas: hay uno que se puso hasta una cobarta, pero es un ausentista.»

Todo esto causaba una gran impresión, porque verse a uno mismo o a la gente conocida en el cine, en la pantalla, es una sensación única. Cuando yo me veo en la pantalla, invariablemente me siento incómodo, lo mismo que cada uno de nosotros. En este caso uno se veía como un ausentista o como un héroe del trabajo que realiza grandes cosas. Esto nos ayudaba mucho.

Luego se formaba una discusión. Se discutía el film en cuestión y ni siquiera el mismo film, sino los sucesos mostrados. En la gente crecían la indignación, la ira y las exigencias a la dirección por la organización defectuosa del trabajo. Se observaba que las pasiones de la gente se exacerbaban. Los obreros salían a la tribuna, y muy directamente y con agudeza criticaban la situación, enjuiciaban con toda la dureza a aquellos que impedían el buen desarrollo del trabajo, indicaban los nombres y apellidos y se planeaba un programa de reformas: qué era lo que había que hacer para sacar a la empresa en cuestión del atolladero. Nosotros también controlábamos el cumplimiento. Nuestro cameraman empuñaba su cámara como una ametralladora, venía a la empresa casi todos los días y filmaba todo lo que pasaba.

Después de haberse tomado una decisión buena de principio, todo el mundo se había tranquilizado, pero el asunto no radica en tomar una buena decisión, sino en nombrar cumplidores responsables para superar las dificultades y prever los obstáculos que surgirán en el proceso de la reorganización del trabajo. Y también hay que estimular esta reorganización, y mostrar una vez más a los hombres que sacan del atolladero a su fábrica o a su empresa. Eso era lo más difícil, aún más difícil que filmar. Lo hemos comprendido y nos hemos ocupado de este aspecto del asunto. Cuando lo hacíamos en una mina teníamos cinco equipos móviles de proyección para exhibir la película. Se hacían tres o cuatro copias del film y lo enviábamos a todas las minas. En cada mina se hacían las reuniones y los debates. Algunas minas no se filmaban, pero la situación en ellas era casi la misma. Había dificultades no sólo porque alguna gente trabajaba mal, sino porque los cuadros eran escasos, no había pan, había pocas viviendas, pocos obreros y, naturalmente, muchos enemigos que se aprovechaban de estas dificultades para acrecentarlas. Después de haber trabajado dos o tres meses en una empresa de minas, digamos —por ejemplo— en la cuenca Poscriobovski, donde se sacaba la hulla para la cuenca del Donbass, íbamos dejando atrás una empresa reorganizada. Era un cine, como yo le llamo, «de fiscalía». Un cine sin «música». Un cine que exigía mucho y obligaba a cambiar el estilo del trabajo.

Se presentaban otros casos. También trabajamos en los koljoses. Éstos se habían organizado hacía muy poco, un año aproximadamente. El campesino (y seguro que en Cuba también pasó así) no sabía cómo trabajar en un colectivo, en una brigada, en un

grupo. Aún vivía con las viejas nociones de cuando se las arreglaba por sí solo y, por supuesto, se cometieron muchos errores. Cuando se cosechaba, salían a trabajar al campo cien personas, cuando se necesitaban sólo veinte, por ejemplo. En vez de trabajar, se molestaban mutuamente. Después de recolectar el centeno o el trigo, no lo cuidaban. Las espigas se mezclaban con la tierra y se pisoteaban, y los granos se perdían durante el transporte. Una vez, cuando se terminó la cosecha en un koljós donde todo se hacía con especial negligencia, cuando el campo sequedó vacío de gente, llevamos cerca de un centenar de escolares pioneros que recogieron hasta el último grano que había quedado en el campo. Los niños habían reunido una montaña de trigo. Todo lo hemos filmado. Los pioneros, junto con nosotros, decían en el film: «Pioneros, vayan a los campos.» De este film se hicieron diez copias y las enviamos a muchas regiones de Ucrania. Así fue que los escolares de diferentes regiones y distritos, de diferentes comarcas, se apresuraban a ir al campo para recoger las doradas espigas.

Este método de cine directo, de acción rápida como el golpe de una daga, fue de mucha utilidad. Hemos hecho varias cosas por el estilo. Por ejemplo, una vez fueron unos herreros nuestros coautores de un film. Una vez vino un herrero y dijo: «Nos mandan equipos tan malos que tenemos que empezar a cortarle las piezas que sobran. Fílmenlo.» Así lo hicimos, por lo que ellos se convertían en nuestros guionistas. Luego fuimos a la planta donde se hacían los equipos en cuestión y la persuadimos de que dejara de producir esos equipos defectuosos.

En un año hicimos setenta y dos films. Eran cortos, de ocho o diez minutos y de diferentes géneros. Hicimos cortos satíricos y hasta comedias. También hicimos los llamados «films-informes»: un film que se llamaba *El cálculo socialista;* otro, *El reto socialista;* otro, *La acusación* (sobre un juicio contra un vago). Es decir, que tratábamos realmente muchos géneros. Cada film era como una bomba: siempre era exigente, lleno de ejemplos extraídos de la vida real, y se dirigía a los obreros y a los jefes en forma tal que no quedaba otra alternativa que tomar medidas inmediatas. En un año filmábamos cerca de veinticuatro mil metros de película.

Al cabo de casi cuarenta años, me encuentro en Moscú con Chris Marker, que hizo el film *Le Train en marche* (1971), sobre mi tren. Se emocionó mucho cuando leyó mi manuscrito sobre este tren, sobre los diversos géneros que habíamos utilizado. Le entre-

gué varios materiales y me consta que trató de hacer ese mismo tipo de cine combativo, de aguda orientación política, en grandes fábricas de Francia; como, por ejemplo, en la Peugeot, en Besançon, cerca de París.

En diferentes partes han ido surgiendo pequeños estudios obreros donde se han hecho películas cortas sobre la lucha de clases, sobre la justicia social. El tema, por ejemplo, podía ser: «Cómo pasa sus vacaciones el dueño y cómo descansa un obrero.» «Qué le espera a un obrero cuando cumple cincuenta o cincuenta y cinco años: lo botan del trabajo y de su casa, y anda hambriento por las calles.» Durante las huelgas de aquellos años, que también continúan hoy, los pequeños grupos de cameramen obreros hacían películas cortas basadas en las exigencias de los comités de huelga. A menudo estos comités les daban a los obreros la película virgen y los medios para hacer ellos mismos estas películas. De esta manera, en un país diferente, tan lejano, con experiencias distintas (han pasado ya cuarenta años desde el momento que nosotros lo hicimos en la Unión Soviética), nuestro trabajo fue utilizado por Chris Marker y luego aparecieron grupos de este tipo en Chile. Mis amigos de allá trataron de verdad de utilizar estos métodos. Cuando la tierra fue entregada a los campesinos, estos grupos también mostraban buenos y malos ejemplos del trabajo. Presentaban estos films por la televisión y solamente la contrarrevolución en Chile y el golpe fascista de Pinochet les truncó su trabajo tan importante.

Escribí un libro sobre el tren del cine. Se titula *294 días sobre ruedas*. Chris Marker habló con los amigos de Latinoamérica y este libro fue editado en Buenos Aires con una tirada bastante grande. Me han dicho que el libro fue leído en muchos países, y en especial donde se utilizaba esta experiencia.

Eso es todo sobre el tren cinematográfico. Nuestro colectivo de trabajo era bueno y se componía de gente interesante. Eran jóvenes entusiastas y románticos, hombres abnegados. Si tuviéramos tiempo, podríamos contarle mucho. Los hombres trabajaban de quince a dieciocho horas al día y a muchos yo tenía que sacarlos de los talleres, de la mesa de edición, de los laboratorios, y obligarlos a dormir un rato, porque ya se tambaleaban del sueño. Todo era interesante. En 1932 aún no había televisión. Ahora se pueden hacer reportajes directos y mostrarlos en las pantallas. Lo que sucede por la mañana, se ve por la tarde. Pero era el año 32. Aún no teníamos siquiera el cine sonoro, cuando

estaba funcionando el tren. Conmigo trabajó gente joven. La hemos escogido con mucho esmero. Si una persona no nos convenía porque era indiferente, o no le gustaba nada, o no compaginaba con nosotros, sin hablar mucho y sin peleas, le pedíamos que se fuera del tren; le entregábamos el pasaje, lo despedíamos, se iba, y nuestro colectivo apreciaba mucho a todos los que trabajábamos en el tren. Este entusiasmo, el interés y el celo revolucionarios, crearon una atmósfera fructífera para el trabajo. Eso es todo.

El punto de vista documental*. «À propos de Nice» (1929)

JEAN VIGO

Que nadie piense que hoy vamos a descubrir América. Lo digo para aclarar inmediatamente la exacta significación de esas palabras que os han dado escritas sobre un pedazo de papel, como promesa de algunas más.

No se trata hoy por hoy de descubrir el cine social, como tampoco de sofocarlo en una fórmula, sino de esforzarse en despertar en vosotros la necesidad latente de ver más a menudo buenos films (y que nuestros artífices de films me perdonen este pleonasmo) que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas.

Ya que, sin ninguna duda, el cine dolece más de un vicio de pensamiento que de una total ausencia de pensamiento.

En el cine, tratamos a nuestro intelecto con el mismo refinamiento que los chinos suelen reservar normalmente para sus pies.

Con el pretexto de que el cine acaba de nacer, estamos jugando al niño pequeño, como ese papá que «chochea» para que su angelito le pueda entender mejor.

Sin embargo, un tomavistas no es una bomba de aire que haga el vacío.

---

* Texto publicado en *Premier Plan*, núm. 19, Lyon, noviembre de 1961.

Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse a explotar una mina de temas que la actualidad iría renovando incesantemente.

Significaría liberarse de los dos pares de labios que necesitan 3.000 metros para unirse y casi otros tantos para separarse.

Significaría evitar la sutileza excesivamente de artista de un cine puro y la supervisión de un super-ombligo visto desde un ángulo, luego desde otro ángulo, desde otro más todavía, desde un super-ángulo; la técnica por la técnica.

Significaría prescindir de saber si el cine tiene que ser *a priori* mudo, sonoro como un cántaro hueco, hablando al 100 por 100 como nuestros rehabilitados de guerra, en relieve, en color, en olor, en etc.

Ya que, poniéndonos en otro terreno, ¿acaso obligaríamos a un escritor a decirnos si para escribir su última novela utilizó la pluma de oca o la estilográfica?

Realmente son artículos de feria.

Por otra parte, el cine se rige por la ley de los feriantes.

Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse simplemente a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eruptos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión.

De hacerlo así, tal vez nos ahorraríamos la magistral paliza que nos administra en público Georges Duhamel.

Me hubiera gustado poder proyectaros hoy *Un perro andaluz*[1], que, a pesar de ser un drama interior desarrollado en forma de poema, no deja de presentar, en mi opinión, todas las características de un film con un tema de tipo social.

Luis Buñuel no ha querido, y eso explica que vaya a proyectaros *À propos de Nice* y a presentarla yo mismo.

Lo siento, porque *Un perro andaluz* es una obra capital desde todos los puntos de vista: firmeza de la puesta en escena, habilidad de la iluminación, ciencia perfecta de las asociaciones visuales e ideológicas, sólida lógica del sueño, admirable confrontación entre el subconsciente y lo racional.

Sobre todo lo siento porque, desde el punto de vista del tema social, *Un perro andaluz* es un film preciso y valiente.

De paso, me voy a permitir señalaros que se trata de un tipo de films bastante raro.

Sólo he visto a Buñuel una vez y no más de diez minutos. No

---

[1] *Un Chien andalou* (1929), de Luis Buñuel.

tuve nada que ver con el guión de *Un perro andaluz*. O sea, que voy a hablaros con toda libertad. Por supuesto, lo que voy a decir sólo me implica a mí. Tal vez llegue a rozar la verdad, indudablemente diré más de una tontería.

Para entender el significado del título de este film, no hay que olvidar que Luis Buñuel es español.

Un perro andaluz aúlla, ¿quién ha muerto?

Nuestra apatía es sometida a una dura prueba, esa apatía que nos hace aceptar todas las monstruosidades cometidas por los hombres abandonados en la tierra, cuando no podemos soportar en la pantalla la visión de un ojo de mujer seccionado en dos por una cuchilla de afeitar. ¿Es este espectáculo más horrible que el ofrecido por una nube volando sobre la luna llena?

Éste es el prólogo: hay que confesar que no puede dejarnos indiferentes. Nos asegura que, en este film, vamos a tener que ver con otros ojos que los habituales, si se me permite esta expresión.

A lo largo de todo el film somos sacudidos por la misma fuerza.

Desde la primera imagen podemos ver, bajo el aspecto de un niño crecido demasiado aprisa y que va por la calle, en bicicleta, sin sujetar el manillar, con las manos sobre los muslos, unas esclavinas de tela blanca un poco por todas partes y que le hacen como de alas; podemos ver, digo, nuestro candor rayano en la cobardía, enfrentado al mundo que hemos aceptado (se tiene el mundo que se merece), este mundo de prejuicios sobrecargados de renuncias a uno mismo y de nostalgias tristemente novelescas.

Buñuel es una fina lama que ignora la puñalada trapera.

Una estocada a las ceremonias macabras, a este último acicalamiento de un ser, que ya no está y del que sólo el polvo pesa en el hueco de la cama.

Una estocada a los que han mancillado el amor con la violación.

Una estocada al sadismo, del que la curiosidad es la forma más encubierta.

Y tiremos un poco de los hilos de la moral, que nos pasamos por ese sitio. Veamos a dónde nos llevan.

Un corcho, eso al menos es un argumento de peso.

Un sombrero hongo, pobre burguesía.

Dos hermanos de la Escuela Cristiana, ¿pobre Cristo?

Dos pianos de cola, abarrotados de carroñas y excrementos, pobre sensiblería.

Por último, el asno en primer plano, nos lo estábamos esperando.

Buñuel es terrible.

Vergüenza para los que mataron en la pubertad lo que habrían podido ser y buscan a lo largo del bosque y de la playa, donde el mar arroja nuestros recuerdos y nuestras nostalgias, hasta la desecación de lo que son cuando llega la primavera.

Cave canem... Cuidado con el perro, muerde.

Digo todo esto evitando un análisis demasiado seco, imagen por imagen, que es algo imposible en un buen film, del que hay que respetar la poesía salvaje, y con la única esperanza de suscitar el deseo de ver o de volver a ver *Un perro andaluz*.

Dirigirse hacia un cine social, significa, pues, proveer al cine de un tema que suscite interés, de un tema que coma carne.

* * *

Pero yo querría hablaros de un cine social más concreto, y del que me hallo más próximo: del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista documentado.

En este terreno a investigar, afirmo que el tomavistas es rey o al menos presidente de la República.

Ignoro si el resultado será una obra de arte, pero de lo que sí estoy seguro es de que será cine. Cine, en ese sentido de que ningún arte, ninguna ciencia, puede desempeñar su función.

El señor que hace documentales sociales es ese tipo suficientemente flaco como para introducirse por el agujero de una cerradura rumana y capaz de filmar al salir de la cama al príncipe Carol en camisón, admitiendo que fuese un espectáculo digno de interés. El señor que hace documental social es este buen hombre lo bastante diminuto como para apostarse bajo la silla del *croupier*, gran dios del Casino de Montecarlo, lo que, podéis creerme, no es nada fácil.

Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor.

Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes.

Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale la otra.

El tomavistas estará dirigido a lo que debe ser considerado

como un documento y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal documento.

Por supuesto, el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor «documento» de este tipo de cine.

Y el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.

Y esto con tal fuerza, que a partir de ahora la gente que antes pasaba a nuestro lado con indiferencia, se ofrece a nosotros a pesar suyo y más allá de las apariencias. Este documento social tiene que hacernos abrir bien los ojos.

À propos de Nice es sólo un modesto borrador para un cine de este tipo.

En este film, por mediación de una ciudad cuyas manifestaciones son significativas, se asiste al proceso de unas ciertas gentes.

En efecto, apenas indicados la atmósfera de Niza y el espíritu de la vida que allí se lleva —¡y en otras partes también, por desgracia!—, el film tiende a la generalización de groseras diversiones situadas bajo el signo de lo grotesco, de la carne y de la muerte, y que son los últimos estertores de una sociedad abandonada a sí misma hasta daros náuseas y haceros cómplices de una solución revolucionaria.

Postulados del documental*

JOHN GRIERSON

Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usaron primeramente ese término se referían sólo al cine sobre viajes. Les daba una disculpa enfática para los exotismos agitados (y discursivos por otros conceptos) del Vieux Colombier. Entretanto, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos ha pasado a incluir films dramáticos, como *Moana, La tierra* y *Turksib.* Y con el tiempo incluirá otros tipos de cine tan distintos de *Moana,* en forma e intención, como *Moana* lo fuera de *Voyage au Congo.*

Hasta ahora hemos considerado que todos los films realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de «intereses» discursivos, o de «intereses» dramatizados, o de films educativos o verdaderamente científicos, como *Chang* o *Rango),* el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace desde luego inmanejable para la apreciación crítica, y tendremos que hacer algo al respecto. Representan diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, desde

* Fragmento del texto publicado originalmente en tres artículos en *Cinema Quarterly* (1932 a 1934) y reiterado después en varias recopilaciones, como en *Grierson on Documentary,* ed. al cuidado de Forsyth Hardy, Harcourt, Brace and Co., Nueva York, 1947, páginas 99 a 106.

luego, fuerzas y ambiciones muy distintas en la etapa de la organización del material. Propongo así, tras unas pocas palabras sobre las categorías inferiores, utilizar la expresión documental solamente para la superior.

El noticiario en un periodo de paz es una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Su habilidad está en la rapidez con la que los balbuceos de un político (que mira con aire severo hacia la cámara) son transferidos en un par de días a cincuenta millones de oídos comparativamente involuntarios. Los temas para revistas (una vez por semana) han adoptado el estilo *Tit-Bits* para la observación[1]. Su habilidad es puramente periodística. Describen novedades en forma novelada. Con su ojo para hacer dinero (que es casi su ojo único), pegado igual que los noticiarios ante públicos vastos y veloces, evitan, por un lado, la consideración de un material sólido y escapan, por otro lado, de la consideración sólida de todo material. Dentro de tales límites se trata a menudo de films brillantemente hechos. Pero diez de ellos seguidos aburrirán hasta la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común. Se puede elegir en esas pequeñas salas donde a uno se le invita a vagar por el mundo en cincuenta minutos. Sólo lleva ese tiempo —en esta época de gran inventiva— verlo casi todo.

Los «intereses» propiamente dichos mejoran poderosamente cada semana, aunque Dios sabe por qué. El mercado (particularmente el mercado británico) no les es propicio. Cuando la norma es un programa de dos films largos, no hay ya espacio para el corto *y* para el Disney *y* para la nota revisteril, ni dinero para pagar por ese corto. Pero gracias a Dios, algunos de los distribuidores colocan al corto junto con el largo. Esta considerable rama de la iluminación tiende así a ser el obsequio que va con la libra de té, y como todos los gestos de la mentalidad mercantil, no es probable que cueste mucho. De allí mi asombro ante el mejoramiento de calidades. Considérese, sin embargo, la frecuente belleza y la marcada habilidad de exposición en cortos de la UFA, como *Turbulent Timber* [Madera turbulenta], o en los cortos deportivos de la Metro Goldwyn Mayer, o en los cortos sobre viajes de Fitzpatrick. Conjuntamente, han llevado la información

---

[1] *Tit-Bits,* revista popular inglesa.

popular hasta un grado no imaginado y que era imposible en la época de las linternas mágicas. En ese poco progresamos.

A estos films, desde luego, no les gustaría que se les llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético sólo rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental. ¿Cómo podrían hacerlo? Su forma silenciosa está recortada para su adaptación al comentario verbal, y los planos quedan arreglados arbitrariamente para apuntar a sus chistes o a sus conclusiones. Ésta no es materia de queja, porque el film instructivo debe tener un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales de su especie.

Se trata de un límite particularmente importante, porque más allá de los reporteros, de los revisteros y de los charlistas (sean cómicos, interesantes, excitantes o sólo retóricos), uno comienza a introducirse en el mundo del documental propiamente dicho, el único mundo en el que el documental puede confiar en alcanzar las virtudes habituales de un arte. Aquí pasamos de las descripciones simples (o fantasiosas) de un material natural, a los arreglos, re-arreglos y formas creativas de ese material.

Primero los principios:

1) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

2) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.

3) Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor

especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.

No quiero sugerir, en este manifiesto menor sobre creencias, que los estudios no puedan producir, a su manera, obras de arte que asombren al mundo. No hay nada (excepto las intenciones mercantiles de quienes los dirigen) que impida a los estudios ascender realmente mucho en su manera teatral o en su cuento de hadas. Mi argumentación separada para el documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe *asimismo* una oportunidad de realizar un trabajo creativo. Quiero significar, también, que la elección del medio expresivo que es el documental, es una elección tan gravemente distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Formulo esta distinción para afirmar que el joven director no puede, naturalmente, acceder al documental y al estilo del estudio a la vez.

En una referencia anterior a Flaherty señalé cómo ese gran cineasta se apartó del estudio cinematográfico: cómo se interesó por la historia esencial de los esquimales, y después de Samoa, y más tarde por la gente de las islas de Aran[2], y en qué punto el director documental que había en él difería de la intención del estudio en Hollywood. El punto central del asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia frente al drama vivo que tenía sobre el terreno, acomodara a la gente de Samoa a un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas. El estudio fracasó en el caso de *Moana;* tuvo éxito (a través de Van Dyke) en el caso de *Sombras blancas en los Mares del Sur* y (a través de Murnau) en el de *Tabú.* En los dos últimos ejemplos triunfó a costa de Flaherty, que se separó de ambos realizadores.

[2] Alude a tres films de Robert Joseph Flaherty: *Nanuk el Esquimal (Nanook of the North,* 1920-1922), *Moana (A Romance of the Golden Age/Moana,* 1923-1925), *El hombre de Aran* o *Héroes y monstruos (Man of Aran,* 1932-1934).

Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así, un drama de días y de noches, del paso de las estaciones del año de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu.

Tal interpretación del tema refleja, desde luego, la filosofía particular de Flaherty. Un representante triunfal del género documental no está obligado a emprender la persecución, hasta los confines de la Tierra, en busca de la simplicidad de antaño o de las antiguas dignidades del hombre frente a los cielos. En verdad, si es que por un momento puedo personificar a la oposición, confío que el neo-rousseaunismo que está implícito en la obra de Flaherty llegue a morir junto a esa persona excepcional. Aparte toda teoría sobre la naturaleza, esa obra representa un escapismo, un ojo enfermizo y distante, que en manos inferiores tiende al sentimentalismo. Aunque sea rodado con el vigor de la poesía de Lawrence, fallará siempre en desarrollar una forma adecuada al material más inmediato del mundo moderno. Porque no es solamente el tonto quien pone los ojos en los confines de la Tierra. Es a veces el poeta; a veces incluso el gran poeta, como habrá de informarlo brillantemente Cabell en su *Beyond Life* [Más allá de la vida][3]. Éste es, sin embargo, el mismo poeta que, en toda teoría clásica de la sociedad, desde Platón hasta Trotsky, debe ser corporalmente apartado de la República. Con su amor hacia todo el Tiempo menos el suyo, y hacia toda Vida excepto la suya, evita preocuparse en serio de un trabajo creativo en lo que se refiere a la sociedad. En la tarea de ordenar la mayor parte del caos actual, no utiliza sus energías.

Dejando aparte los problemas de teoría y de práctica, Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

1) El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato «surge de sí mismo».

2) El documental debe seguirle en su distinción entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con más precisión, otras formas de cine que las que él elige, pero es importante establecer la distinción esencial

[3] *Beyond Life* (1919), un libro del escritor norteamericano James Cabell.

entre un método que describe los valores superficiales de un tema, y el otro método que de manera más explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.

Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, igual que Flaherty, procurar una forma narrativa, pasando a la manera antigua desde el individuo hasta el ambiente, desde el ambiente, trascendido o no, a los consiguientes honores del heroísmo. O se puede no estar tan interesado por el individuo. Se pensaría que la vida individual ya no es capaz de representar en síntesis a la realidad. Se puede creer que sus dolores viscerales particulares carecen de relevancia en un mundo comandado por fuerzas complejas e impersonales, y concluir que el individuo como figura dramática autónoma está ya anticuado. Cuando Flaherty nos dice que es algo diabólicamente noble pelear por el sustento en un desierto, usted puede observar, con alguna justicia, que le preocupa más el problema de la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia. Cuando llama su atención al hecho de que la lanza de Nanook parece grave cuando apunta hacia arriba y rígida cuando combate hacia abajo, usted puede observar, con alguna justicia, que ninguna lanza, por mucha bravura con que sea esgrimida por el individuo, habrá de dominar a la morsa enloquecida de las finanzas internacionales. Incluso usted puede pensar que el individualismo es una tradición ostentosa, mayormente responsable de nuestra actual anarquía, y negarse, a un tiempo, tanto al héroe del heroísmo decente (Flaherty) como al héroe del indecente (el estudio). En este caso, usted sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelen la índole esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo y encontrar los honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que usted abandone la forma narrativa y que procure, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura y de la prosa, un material y un método más satisfactorios para la mente y el espíritu de la época.

* * *

Berlín. La sinfonía de una gran ciudad, inició la moda más actual de encontrar el material documental en el propio umbral: en hechos que no poseen para su recomendación la novedad de lo desconocido, o el romance del salvaje noble en un paisaje exótico.

Representaba, tenuemente, el retorno del romance a la realidad.

De *Berlín* se informó diversamente que fue hecha por Ruttmann, o comenzaba por Ruttmann y terminaba por Freund; ciertamente, fue comenzada por Ruttmann[4]. Con imágenes suaves y de ritmo preciso, un tren atravesaba mañanas suburbanas entrando en Berlín. Las ruedas, los raíles, los detalles de la locomotora, los cables telegráficos, los paisajes y otras simples imágenes fluían en procesión, con ejemplos similares que ocasionalmente entraban y salían del movimiento general. Seguía una secuencia de esos movimientos que, en su efecto total, creaban en forma muy imponente la historia de un día de Berlín. El día comenzaba con una procesión de obreros, las fábricas puestas en marcha, las calles llenas de gente: el mediodía urbano se convertía en un hervor de transeúntes que se cruzaban y de tranvías. Había un descanso para comer: un intervalo variado, con contrastes de ricos y de pobres. La ciudad comenzaba otra vez a funcionar, y una lluvia en la tarde se convertía en un incidente importante. La ciudad detenía su trabajo y, con otra procesión aún más agitada de tabernas, de cabarets, de piernas bailarinas y de anuncios comerciales iluminados, terminaba su día.

En la medida en que el film se ocupaba principalmente de movimientos y de construir imágenes separadas en otros movimientos, Ruttmann tenía razón en denominarlo una «sinfonía». Significaba una ruptura con el relato que se pide prestado a la literatura o con la pieza que se pide prestada al escenario teatral. En *Berlín,* el cine fluía de acuerdo a sus energías más naturales, creando un efecto dramático con la acumulación rítmica de sus observaciones singulares. Tanto el *Rien que les heures,* de Cavalcanti, como el *Ballet mécanique,* de Léger, llegaron antes que *Berlín,* ambas obras con un intento similar de combinar imágenes en una secuencia de movimientos que fuera emocionalmente satisfactoria. Ambas eran demasiado dispersas y no habían dominado suficientemente el arte del montaje como para crear la sensación de «marcha» que es necesaria en el género. La sinfonía de la ciudad de Berlín era más amplia en sus movimientos y más extensa en su visión.

---

[4] La dirección de *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (1926-1927) ha sido atribuida oficialmente a Ruttmann, con guión de él mismo y Karl Freund, sobre una idea de Carl Mayer y la colaboración de todo un equipo de fotógrafos; también Ruttmann y Freund fueron fotógrafos. Pero en ese momento Freund era productor supervisor de la empresa norteamericana Fox en Europa, lo que hace probable que su gestión en *Berlin* haya sido decisiva.

Había una crítica contra *Berlín* que, a su apreciación por un film excelente y por una forma nueva y sorprendente, los críticos omitieron formular, y el tiempo no ha justificado esa omisión. Con todo su frenesí de obreros y fábricas y remolinos y ritmo de una gran ciudad, Berlín no creaba nada. O mejor, si es que creaba algo, ese algo era la lluvia que caía en la tarde. La gente de la ciudad se levantaba espléndidamente, saltaba impresionantemente dentro de sus cinco millones de aros, se volvía, y después no surgía otro tema de Dios o del hombre que ese repentino salpicar de la lluvia sobre las personas y los pavimentos.

Señalo esta crítica porque *Berlín* excita todavía la mente juvenil, y la forma sinfónica es todavía su inclinación más popular. De cincuenta proyectos presentados por estudiantes novicios, cuarenta y cinco son sinfonías de Edimburgo, de Ecclefechan, de París o de Praga. El día comienza; la gente va a trabajar; las fábricas inician su tarea; los tranvías se entrecruzan; llega la hora de comer; después otra vez las calles; algo de deporte si es un sábado de tarde; luego la noche y el salón de baile. Y así, después de que nada ha sucedido y de que posiblemente nada se haya dicho sobre nada, a la cama: aunque Edimburgo sea la capital de un país y aunque Ecclefechan, por algún poder que hay dentro suyo, haya sido el lugar donde nació Thomas Carlyle, en cierta manera uno de los mayores exponentes de esta idea documental.

Los pequeños episodios cotidianos, por bien que hayan sido sinfonizados, no son suficientes. Uno debe crecer, más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las alturas del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de las cosas, sino la de las virtudes.

Y ahí está el tropiezao de los principiantes. La apreciación crítica del movimiento es algo que pueden construir fácilmente con su poder de observación, y ese poder puede surgir de su propio buen gusto, pero la verdadera tarea comienza cuando aplican los fines a su observación y a su movimiento. El artista no necesita proponer los fines —esa es la tarea de un crítico—, sino que los fines deben estar allí dando cuerpo a su descripción y dando una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida que ha elegido. Para ese efecto mayor debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía. A falta de una u otra, en su mayor grado, debe existir cuando menos el sentido sociológico que está implícito en la poesía y en la profecía.

Los mejores de los principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética.

Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y particularmente en una época como la nuestra. La tarea del documental romántico es en comparación bastante fácil. Es fácil en el sentido en que el salvaje noble es ya una figura romántica y en que las estaciones del año han sido ya articuladas como poesía. Sus virtudes esenciales están declaradas y pueden ser aún más fácilmente declaradas otra vez, y nadie habrá de negarlas. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas. Eso requiere no sólo gusto, sino también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.

FILMS CITADOS POR ORDEN DE APARICIÓN

Moana (A Romance of the Golden Age/Moana, 1923-1925), de Robert J. Flaherty.
La tierra (Zemlia, 1929), de Alexander P. Dovzhenko.
Turksib (Turksib, 1929), de Victor Turin.
Voyage au Congo (1927), de Marc Allégret y André Gide.
Chang (Chang, 1927), de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper.
Rango (Rango, 1931), de Ernest B. Schoedsack.
Sombras blancas en los Mares del Sur (White Shadows in the South Seas, 1927-1928), de W. S. Van Dyke (con colaboración al principio de Robert J. Flaherty).
Tabú (Tabu, 1929-1931), de F. W. Murnau.
Rien que les heures (1926), de Alberto Cavalcanti.
Ballet mécanique (1924-1925), de Fernand Léger.

Los problemas y las realidades del presente*

PAUL ROTHA

Creo que es evidente que con el film documental de tesis desembocamos en un campo de percepción más amplio que el del film descriptivo, pues la propaganda exige unas exposiciones persuasivas y unas implicaciones susceptibles de penetrar profundamente el campo de la experiencia moderna [...]. Somos capaces de imaginar cómo pueden ser analizados y disecados los sentimientos fundamentales del espíritu humano para obedecer a una multitud de intenciones. El inmenso campo de los medios de argumentación aportados por la técnica del film convierte al documental en un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar, a su vez, en unas conclusiones más precisas. [...]

En el corazón del mundo moderno donde vivimos la mayoría de nosotros, es dudoso que estemos fundamentalmente interesados por las relaciones primitivas del hombre con la naturaleza. Ni que decir tiene que el hecho de rechazar el mar para levantar un dique o construir una presa sobre un río para captar su energía supone un gran dominio científico y mecánico. Pero, desde un punto de vista social, su importancia no reside tanto en la proeza

* Fragmento del libro *Documentary Film,* Londres, 1936; Hastings House, Nueva York, 1952.

en sí como en sus efectos sobre la configuración del paisaje y, en último término, en el mejoramiento de las condiciones económicas de vida de las poblaciones afectadas. Es cierto que el documentalista idílico se interesa sobre todo en la conquista de los elementos de la naturaleza que realiza el hombre para someterlos a sus fines. Es indudable que el mar constituyó un obstáculo para las comunicaciones hasta que el hombre construyó unas embarcaciones para atravesarlo. El aire carecía de utilidad para la vida económica, salvo bajo el aspecto de la energía producida por el viento, hasta que el hombre aprendió a volar. Los minerales del suelo estaban desprovistos de valor hasta que el hombre descubrió la manera de extraerlos. Y, de este modo, en la actualidad la producción aparece como más que suficiente para satisfacer las necesidades de la sociedad. Pero el éxito de la ciencia y de la industria mecanizada han culminado, obedeciendo a los efectos del sistema económico actual, en una distribución desigual de los placeres de la existencia. Junto a la riqueza y el confort existen también el paro, la pobreza y la inmensa inquietud social. El problema esencial del momento consiste en equilibrar las necesidades del individuo y la producción, estudiar las posibilidades de un sistema económico satisfactorio y fijar las relaciones sociales de la humanidad en una ordenación más lógica y más moderna. Pese a su aspecto arrojado, el combate del hombre contra la furia del mar, la realización por parte del hombre de un esfuerzo monstruoso para afirmar su virilidad, la lucha del hombre contra la nieve, el hielo y los animales sólo presentan un interés secundario en un mundo en el que tantos problemas más importantes y más urgentes exigen nuestra atención.

Incluso en el caso de admitir que no podremos conseguir que el realizador sentimental aborde los problemas materialistas de nuestro tiempo, podemos confiar en que reconocerá su existencia. Tenemos todo el derecho a pensar que el método del documental, el más viril de todos los tipos de film, no debiera desconocer las cuestiones sociales más vitales del tiempo que vivimos, no debiera pasar en silencio los factores económicos que rigen el sistema actual de producción y, por consiguiente, condicionan las actitudes estéticas, culturales y sociales de la sociedad. [...]

Creo que la tarea primordial del documentalista consiste en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte de persuasión de la multitud para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones. La

tarea de presentar media humanidad a la otra; de realizar un método de análisis social más inteligente y más profundo para ofrecer una representación total de la sociedad moderna; examinar sus puntos débiles, referir sus acontecimientos, mostrar el aspecto dramático de su experiencia y suscitar una comprensión más amplia y más cargada de simpatía por parte de las clases dirigentes de la sociedad. Considero que no debe proponerse sacar unas conclusiones, sino más bien enunciar el problema de manera que éstas puedan deducirse. Su universo son las calles, los hogares, las fábricas y los talleres del pueblo. [...]

Por encima de todo, el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente. No puede derramar lágrimas sobre el pasado, y le resulta peligroso vaticinar el futuro. Puede, en cambio (y no se priva de hacerlo), excavar en el pasado para estudiar las herencias que nos ha dejado, pero únicamente para hacer más evidente la significación de una argumentación moderna. En ningún caso el documental es una reconstrucción histórica, y cualquier esfuerzo encaminado en este sentido está condenado al fracaso. Se trata, al contrario, de hechos y de acontecimientos contemporáneos mostrados en su relación con los grupos humanos.

La función del «documental»*

ROBERT JOSEPH FLAHERTY

Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro, para conseguir este fin es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana y a comprender que el «extranjero», sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un «extranjero», sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración.

El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital. Indudablemente, las descripciones verbales o escritas son muy instructivas, y sería absurdo pretender ignorarlo o creer poder prescindir de ello, desde el momento en que constituyen nuestra piedra angular, pero, en cambio, hay que reconocer que son abstractas e indirectas y que, por tanto, no consiguen ponernos en inmediato y estrecho contacto con las

* Texto publicado en *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica*, núm. 22, Roma, 25 de mayo de 1937.

personas y las cosas del mundo tal como puede hacerlo el cine.

Además, es importante recordar que el hombre de la calle no tiene mucho tiempo disponible para la lectura y que, incluso cuando lee, después de su trabajo, no tiene la necesaria energía para asimilar las nociones leídas. En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera en la mente.

Debido a su misma naturaleza, el documental se halla en condiciones de aportar una contribución importante, tal vez la más importante en este sector. El film de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad: como norma general, debe basarse en un tema romántico y tiene que obedecer a las exigencias del divismo. Además, las escenas reconstruidas en los estudios, por muy bien hechas que estén, jamás reflejan con absoluto verismo los ambientes que pretenden representar. Estas limitaciones, y algunas más a las que por causas de fuerza mayor se halla sometido el film de espectáculo, demuestran de forma indirecta las ventajas del documental.

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótoma de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse *film* a ese conjunto de tomas.

Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte. Pero no son éstos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de films: el punto de divergencia entre unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo

elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad del sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.

Una ejemplo paráctico servirá para aclarar estos conceptos, es decir, el análisis de un film de espectáculo, para cuyo análisis no vamos a elegir una producción más bien floja, sino una de las mejores de su clase: *The Good Earth*, de la Metro Goldwyn Mayer[1]. Es forzoso reconocer que, desde muchos puntos de vista, se trata de un excelente film del cual los productores pueden justamente sentirse orgullosos. Además, ha conseguido en amplia medida reproducir algunas características esenciales del espíritu chino. Pero hay una cosa que no nos gusta: ¿por qué se ha considerado necesario confiar a actores europeos los papeles principales? Y aquí me veo obligado a hacer una rectificación para evitar cualquier posible equívoco: he admirado muchísimo la interpretación de Paul Muni, y de Luise Rainer, y considerado que han hecho lo que podían. Pero todo tiene un límite. Unos actores europeos no pueden vivir papeles tan distintos de los suyos propios. Desde el principio se encuentran teniendo que superar la gravísima dificultad dada por su apariencia exterior muy diferente de la de los personajes que tienen que encarnar. Es absurdo pensar que el maquillaje, en semejantes casos, por muy a fondo que se empleen todos los recursos del oficio, puede conseguir una transformación tan total. Desde luego había chinos inteligentes, con conocimiento de la lengua inglesa, que habrían sido perfectamente capaces de interpretar los papeles confiados a actores europeos. Y si el defectuoso conocimiento de la lengua inglesa hubiera presentado alguna dificultad, yo no habría dudado en proponer que se les enseñase la lengua para que pudiesen llevar a cabo el trabajo necesario.

La razón por la cual no se han tenido en cuenta consideraciones de este tipo, es clarísima: en sí mismas no presentaban ningún inconveniente, pero habrían supuesto eliminar a la «estrella», que constituye la base del tradicional sistema de producción de hoy en día. Al productor normal le resulta inconcebible trabajar sin una «estrella», y le tiene sin cuidado el que este sistema levante una gran barrera contra el realismo. En un mundo ideal, este sistema sería inaceptable para un film de espectáculo, de la misma

[1] Film dirigido por Sidney Franklin en 1937.

forma en que hoy es inaceptable para el documental. Sería muchísimo mejor, y todos los films saldrían ganando, si reprodujesen de forma real y completa lo que quieren representar. En este mundo ideal, y por la misma razón irreal, yo no habría sentido la necesidad de escribir este artículo, desde el momento en que la distinción principal entre film de espectáculo y documental ya no existiría. Evidentemente, el documental tendría su propia finalidad que alcanzar, pero los principales objetivos de las diferentes clases de film estarían coordinados y unificados.

Para responder a los conceptos que acabo de exponer en *Nanuk*[2], en *El hombre de Aran* o *Héroes y monstruos*[3] y en *Sabú* o *Toomai de los elefantes*[4], yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas, a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido —esquimales, isleños de Aran, hindúes— y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las «estrellas» de los films realizados.

En *Sabú* hay una trama, también interpretada, en parte, por actores ingleses, pero mi principio sigue estando ahí, tal como lo he expuesto: las «estrellas» del film son la jungla, los elefantes y el niño indígena. La trama es muy simple, y he tenido sumo cuidado en evitar que se superpusiese a la acción. Como ya he dicho, la trama no estropea nada, lo que sí puede estropear es la forma en la que sea llevada la misma trama. En cualquier caso, en *Sabú* la trama tiene realmente un valor secundario y lo que domina es el elemento documental.

Estoy firmemente convencido de que lo que nos hace falta es un gran desarrollo del tipo de film que acabo de escribir, en el que estén suficientemente ilustrados los usos y costumbres de los hombres, sea cual sea el país y la raza a los que pertenezcan: una producción de esta clase no sólo presentaría un gran interés por su nota de autenticidad, sino que además tendría un valor incalculable a efectos de la mutua comprensión de los pueblos.

---

[2] *Nanuk el Esquimal (Nanook of the North),* data de 1920-1922.
[3] *Man of Aran,* 1932-1934.
[4] *Elephant Boy,* 1936-1937, realizado en colaboración con Zoltan Korda.

¿El cine del futuro?*

JEAN ROUCH

Para mí hacer un film es una cosa tan especial que las únicas técnicas aludidas son las propias técnicas del cine: la toma de imágenes y de sonidos, el montaje de la imagen y las grabaciones. Así que me resulta realmente dificilísimo hablar y sobre todo escribir sobre este tema. Nunca he escrito nada antes de comenzar un film, y cuando, por motivos administrativos o financieros, me he visto obligado a redactar un guión, una escaleta o una sinopsis, jamás se han realizado los films correspondientes.

Un film es una idea, fulgurante o lentamente elaborada, pero irreprimible, cuya expresión sólo puede ser cinematográfica. En la carretera, de Accra a Abidjan, el sol juega con las hojas de los árboles, los kilómetros suceden a las millas, la chapa ondulada sustituye al sinuoso asfalto. Es la vigésima vez que paso por aquí. Yo conduzco, la persona que está a mi lado se ha dormido. Entonces, en el decorado siempre cambiante pero siempre renovado aparecen otros decorados, otros personajes: de este modo, en unas cuantas horas de fatiga y de polvareda, he visto y oído el borrador de *La Pyramide humaine*[1], mucho más semejante al film realizado después que todos los «proyectos» que tuve que escribir.

O bien es en un bar de Treichville, un domingo por la noche, adonde fuimos a parar con un amigo en busca de esas fiestas

* Texto publicado originalmente en *Domaine Cinéma,* núm. 1, París, 1962.

[1] El film data de 1960.

fastuosas que sólo los chicos y las chicas de allí saben montar, rodeados de calles sórdidas y cuchitriles. Sé perfectamente que el contraste tan pronunciado entre la efímera alegría del domingo y la desgracia cotidiana me obsesionará hasta el momento en que consiga expresarlo. ¿Cómo? ¿Salir del bar y gritar por la calle? ¿Escribir un libro con más divulgación que la investigación sobre las migraciones en Costa de Marfil, que estamos realizando, y que, si algún día llega a publicarse, sólo interesará a unos cuantos especialistas?... La única solución consistía en hacer un film, en el que no fuera yo quien pregonara mi alegría o mi rebelión, sino uno de aquellos muchachos para quienes Treichville era al mismo tiempo el paraíso y el infierno. Y en este bar de «ambiente» una lúgubre noche de enero de 1957, *Moi, un noir* se me apareció como una necesidad[2].

Y todos los demás films se imponen repentinamente en las carreteras o en los ríos africanos, se construyen en este extraño contacto con los paisajes o los climas, en los que el viajero solitario descubre lo que buscaba con tanta insistencia, el diálogo consigo mismo, con sus sueños, la facultad de «distancia íntima» con el mundo y los hombres, esa facultad que tan bien conocen los antropólogos y los poetas, y que me ha permitido ser a la vez el observador entomólogo y el amigo de los *Maîtres fous*[3], el animador y el primer espectador de *Jaguar*...[4] pero siempre con la condición de no fijar nunca los límites del juego cuya única regla es filmar cuando los demás y tú mismo tenéis realmente ganas de hacerlo.

Así que la cámara (y desde hace algunos años el magnetófono) se han convertido para mí en unos instrumentos indispensables, tan indispensables como el bloc de notas y la estilográfica, porque cada uno de ellos tiene su especialidad, su momento de utilización, su limitación (he pasado varios meses en África sin filmar nada, pues no pasaba nada; luego cierto día «pasaba» algo, o bien yo no podía escapar a determinadas ideas que tenía que expresar).

La dificultad, casi insuperable para mí, de explicar lo que será un film antes de hacerlo, resulta indudablemente la más cruel de las pruebas para los que me rodean y colaboran conmigo. Cada vez que me he hallado en tales condiciones, han estallado los conflic-

---

[2] El film se concluyó en 1958.

[3] *Les Maîtres fous*, 1955.

[4] El film se inició en 1955 y no se concluyó hasta 1957.

tos y no sabía cómo detenerlos, atrapado entre el deseo de mantenerme fiel (tal vez demasiado supersticiosamente) a un método que había demostrado su eficacia, y el deseo de no jugar al tirano con respecto a unos colaboradores que eran y no podían ser otra cosa que unos amigos.

Y en cada ocasión recomendé el mismo diálogo imposible entre lo incomunicable y aquellos con los cuales debía comunicarlo.

Así que como introducción a *Chronique*[5] no sabría en este momento hacer otra cosa que establecer un balance de cierto tipo de cine que puede ser llamado «etnográfico».

* * *

Evidentemente puede parecer presuntuoso escribir sobre una experiencia que todavía no está concluida, una experiencia que sigue en curso... Pero creo que es necesario hacer un balance.

En realidad, el cine etnográfico nació con el aire, con el fusil cronofotográfico de Étienne-Jules Marey, unos de cuyos primeros utilizadores fue un antropólogo, el doctor Regnault, que gracias a él estudió el comportamiento comparado de europeos y de africanos.

A continuación el cine se encaminó por otros derroteros y está claro que el film documental siguió siendo, pese a todo, una categoría muy marginal... Debemos saludar aquí al padre del cine etnográfico, Robert Joseph Flaherty. Flaherty realizó el primer film etnográfico del mundo, *Nanuk*[6], en unas condiciones extremadamente difíciles. Desde el comienzo, Flaherty se propuso un intento que, desgraciadamente, fue poco imitado después. Creía que para filmar a unos hombres pertenecientes a una cultura extranjera primero era necesario conocerles. Así que pasó un año en la bahía de Hudson entre los esquimales antes de filmarlos. Experimentó igualmente lo que sólo ahora comenzamos a aplicar de manera metódica: proyectar a los hombres lo que se filma, el film que se realiza. En aquella época los trabajos de laboratorio eran una cosa extremadamente delicada. Flaherty no vaciló en fabricar en su pequeña cabaña de la bahía de Hudson un laboratorio en el cual revelaba sus películas. Cuenta que las secaba

[5] Me refiero a *Chronique d'un été,* film realizado por mí y Edgar Morin entre 1960 y 1961.

[6] *Nanuk el Esquimal (Nanook of the North)* data de 1920-1922.

corriendo contra el viento, y para positivarlas, como no tenía una fuente de luz suficiente —en aquella época las copias exigían una considerable fuente luminosa—, había hecho un agujerito en la pared de su cabaña y, cuando había sol, se servía de él para positivar las copias de su film. Así fue como proyectó ante Nanuk y su familia la primera versión de *Nanuk el Esquimal*. Pero nadie llegó a ver nunca esta primera versión, pues, como tal vez ya saben ustedes, un incendio arrasó la cabaña y el film quedó totalmente destruido. En aquellos momentos, Flaherty, que era ingeniero-geólogo, no vaciló en regresar (era de origen irlandés, y por tanto, especialmente testarudo) y gracias a las pieles Revillon pudo montar una segunda experiencia y realizar por segunda vez el *Nanuk* que nosotros conocemos. Cinco años después de *Nanuk*, Flaherty realizó *Moana of the South Seas*[7]. *Nanuk* había sido un éxito comercial considerable y Flaherty se vio impulsado por las productoras norteamericanas para realizar un film en los Mares del Sur. Aplicó un método exactamente similar: se fue a las islas Samoa, vivió allí durante un año sin rodar y, al cabo del mismo, después de haber aprendido la lengua —vivía allí con toda su familia—, comenzó a filmar la vida cotidiana de los habitantes de las islas Samoa. Aplicaba el mismo método: revelaba la película allí mismo, la montaba y proyectaba a medida que avanzaba la realización a las personas que había filmado. Contrariamente a *Nanuk*, *Moana* fue un fracaso comercial total y la mayoría de los films posteriores de Flaherty sólo tuvieron un modesto éxito de público. Flaherty murió hace algunos años en una pequeña granja de Vermont[8] extremadamente modesta en la que sigue viviendo su esposa, Frances Flaherty. Se disponía a organizar una expedición cinematográfica al África negra...

* * *

[7] El film está registrado oficialmente bajo el solo título *Moana* y la producción fijada en 1926, aunque inicióse en 1923. Cabe agregar que después la Metro eligió a Flaherty para supervisar *Sombras blancas en los Mares del Sur (White Shadows in the South Seas)*, cuyo rodaje se hizo en Tahití. Pero Flaherty se molestó por los criterios comerciales aplicados al tema, sostuvo un conflicto con el codirector W. S. Van Dyke y se apartó del proyecto. Aparentemente, el film terminado (1928) contiene algunas escenas de Flaherty, pero su nombre no figura en los créditos.

[8] Falleció en Dummerston (Vermont) el 23 de julio de 1951.

Por la misma época, en la Unión Soviética, un equipo de entusiastas cineastas intentaba utilizar la cámara hasta el límite de sus posibilidades. Alrededor de 1929, este equipo de Dziga Vertov escribió un manifiesto: *la cámara ojo*. La cámara era un ojo, un nuevo ojo abierto sobre el mundo y que permitía hacerlo todo. Los intentos de Vertov fueron severamente condenados por la Unión Soviética de la época, pero de todos modos sus films se difundieron por el mundo entero. Aportaron un nuevo elemento: el *cine verdad*. El intento era totalmente demencial, pero se trataba de una experiencia apasionante. Y *El hombre de la cámara*[9] significa el primer intento de situar la cámara en la calle, de convertir a la cámara en el actor principal, el objeto de este nuevo culto en el que el sacerdote vestido con pantalones bombachos es el operador, el culto del cine total.

Pero algunos pensaron que este intento era un fracaso porque las personas que van por la calle miran la cámara, porque la cámara es un objeto excesivamente pesado, porque no se había inventado el sonido. Georges Sadoul me decía hace poco que en sus escritos inéditos Vertov había previsto, con la llegada del film sonoro, la posibilidad de grabar en sonido sincrónico, con lo que abriría un nuevo capítulo del *cine ojo,* que se convertiría de este modo en el *cine ojo y oído*. Y esto es, efectivamente, lo que hoy estamos intentando.

Hay que añadir un tercer maestro a este preámbulo: Jean Vigo. En efecto, por la misma época, en Francia, Vigo también intentaba utilizar la cámara libre para mostrar sin más los gestos de sus contemporáneos, a través de su cultura...: así se realizó *À propos de Nice*[10].

De estos tres esfuerzos nació el cine etnográfico. Pero ha sido un nacimiento difícil. Cuando la técnica progresó, este cine se dividió en dos ramas. De un lado, bajo la influencia de Flaherty, y a pesar suyo, nació el cine «exótico», un cine basado en el sensacionalismo y en la extrañeza de los hombres extranjeros, un cine racista sin saberlo. De otro, del lado de la etnografía, bajo el impulso de Marcel Mauss, el cine se aventuró por un camino no menos extraño, el de la investigación total. Mauss recomendaba a sus alumnos que utilizaran la cámara para grabar cuanto ocurría

---

[9] *Cieloviek s Kinoapparatom,* de 1929; sobre Dziga Vertov, véase en este volumen el apartado dedicado a la Estética.

[10] Film contemporáneo a *El hombre de la cámara.*

en torno a ellos. No convenía desplazarla, se trataba de un testigo de confianza y sólo mostrando unos films se podían estudiar determinados gestos, determinados comportamientos, determinadas técnicas... En aquel periodo, Marcel Griaule trajo del país dogon los primeros films etnográficos franceses, seguido de P. O'Reilly, oceanista y cineasta. Desgraciadamente la guerra interrumpió estos trabajos y hubo que esperar a la posguerra para que se produjera una nueva evolución...

Se produjo una revolución. La del 16 mm. Durante la guerra los operadores de noticiarios habían utilizado con gran éxito unas cámaras de 16 mm y sus films pudieron ser hinchados a 35 mm, formato estándar. A partir de aquel momento la cámara ya no era aquel objeto engorroso que los amigos de Vertov no conseguían pasear por la calle sin hacerse notar. Se convertía en un pequeño instrumento tan fácil de manejar como una Leica, o una pluma estilográfica por utilizar la fórmula del «profeta» Alexandre Astruc[11]. La utilización del color permitía asimismo despreocuparse del problema de la iluminación: no importaba el ángulo de toma; con el color todos los planos salían bien.

En esa época un cierto número de jóvenes etnólogos decidieron utilizar la cámara y, cosa curiosa, todos ellos, fueran de Francia, de Bélgica, de Estados Unidos, de Inglaterra, de Suiza, tuvieron a la vez una misma idea: proporcionar las imágenes más sinceras posibles pero respetando las reglas del lenguaje cinematográfico. Se descubría así que entre la etnografía y el cine existía en realidad una diferencia extremadamente pequeña. Ya lo he explicado muchas veces, cuando el cineasta registra en la película los gestos o los hechos que le rodean se comporta como un etnólogo que registra en su cuadernillo de apuntes las observaciones; cuando a continuación los monta es como el etnólogo que redacta su informe; cuando los difunde hace como el etnólogo que entrega su libro para ser publicado y difundido... En todo ello aparecen unas técnicas muy similares y en dichas técnicas ha encontrado realmente su camino el film etnográfico[12].

En Francia, en el Musée de l'Homme, nuestro amigo Roger Morillère lleva diez años dando unos cursos de iniciación cinema-

---

[11] Véase el apartado dedicado a los Movimientos y Escuelas.

[12] La posibilidad de grabar fácilmente el sonido había aportado igualmente un elemento nuevo. Hacia el año 1949, unos fabricantes pusieron a la venta unos magnetófonos autónomos que, en principio, permitían que un etnógrafo saliera con una cámara y un aparato de grabación autónomos.

medirse por lo que tenga de igual a los demás medios de enseñanza, sino por lo que ofrezca de distinto. Como conjunto de medios desiguales que van a realizar el mismo fin hay que concebir el proceso educativo, para que cada uno de los medios dé el máximo de su eficacia. Es necesario, así, que el didáctico no tome la explicación del profesor como modelo y ejemplo.

El segundo motivo que nos hace discutir ese concepto inicial del didáctico sobrepasa a su carácter primero de auxiliar de una clase. No hay ninguna necesidad especial de enseñanza que no esté, de algún modo, unida a una necesidad educativa general. Los problemas más particulares siempre están vinculados, por múltiples transiciones, a problemas de interés general. Cierto que no es siempre fácil percibirlas, pero la existencia de esas transiciones está fuera de duda. En los países subdesarrollados, y más todavía si están en revolución, como es nuestro caso, las necesidades educativas, especiales y generales, son tan apremiantes que es obligatorio preguntarse, cada vez que se intenta satisfacer una necesidad educativa especial, si no hay modo de hacerlo satisfaciendo, a la vez, necesidades educativas de carácter general. El argumento de aprovechar al máximo de racionalidad los medios disponibles no es, aquí, el de menos peso. El cine es un medio de comunicación cultural todavía caro. ¿Es legítimo realizar didácticos que sirvan a un proceso educativo particular, sin que a la vez satisfagan una necesidad educativa general?

Pero hay otro argumento de más alcance que el empleo racional de los medios. Luchamos contra el subdesarrollo, a favor de una concepción del hombre. Queremos para nuestro país —y para el mundo— una cultura única, despojada de las desigualdades intelectuales y morales que hoy laceran al hombre, libre de antagonismos de clases y de los marcos que, como celdas de un panal de acero, mutilan a los hombres en la red de la división del trabajo. La desigualdad cultural, las diferencias sociales, la división del trabajo, todos esos monumentos de la arqueología del futuro que hoy impiden el despliegue de todas las capacidades de todos los hombres, no se pueden eliminar por la fuerza del entusiasmo de la imaginación. Pero si ese es nuestro fin, si ese es además el destino de la humanidad, ¿no debemos preguntar, desde hoy, frente a cada ocasión, si lo que sirve para el desarrollo de pocos no es posible hacerlo de manera que sirva, en sí mismo, al desarrollo de todos? ¿Acaso hay otro modo de hacerlo?

Si hay algún medio capaz de jugar este doble papel, ese medio

es, precisamente, el cine. La universalidad del lenguaje visual viene como pez al agua a fin de eliminar las diferencias de cultura, indicadas, entre otros factores, por diferencias en la capacidad de abstracción que el lenguaje verbal impone y requiere.

Pero no es una solución de compromiso lo que proponemos. No es el sacrificio parcial de la necesidad educativa especial el precio de satisfacer, también parcialmente, la necesidad educativa general. Vimos al principio que el didáctico alcanza su eficacia mayor a condición de distinguir su función propia del resto de los medios educativos. Y es precisamente en esa diferencia donde está la posibilidad de concebir un modo de documental didáctico que satisfaga a la vez, sin menoscabo de una o de otra, la necesidad especial y la necesidad general.

Pero esta posibilidad no existe sólo por la manera en que el didáctico se debe vincular al conjunto de los medios de enseñanza. Hay por lo menos otras dos razones.

La primera es una verdad de Perogrullo: que las necesidades especiales de la educación siempre tienen puntos esenciales comunes a las necesidades de educación general. Indicaremos dos de estos puntos, en los que el documental didáctico puede ser singularmente eficaz: el carácter del pensamiento implícito en la enseñanza y su motivación.

a) No es casual que formas graves de enajenación cultural, el juego, la lotería, las predicciones astrológicas, comunes a los países capitalistas, adquieran en los países subdesarrollados vasta y arraigada penetración en la conciencia de las masas. El ínfimo desarrollo industrial, y por eso mismo, el ínfimo nivel de la ciencia y la técnica, de la socialización del trabajo, de los medios de comunicación y de transporte, útiles o huellas de la dominación colonial, condicionan un modo de pensar que concibe las cosas no en su relación con otras, sino por sí mismas, que las percibe como resultados, sin considerar los procesos que conducen a ellos, un modo de pensar, en suma, que recuerda mucho el pensamiento mágico. Después de doce años de Revolución todavía encontramos ejemplos de ese modo de pensar, aun en nuestros medios de propaganda, moldeados la mayoría de las veces en el estilo de exaltar resultados y omitir el proceso que condujo a ellos. El cine, que tiene en su naturaleza representar la realidad en

movimiento, que lo hace utilísimo para mostrar procesos, y por su capacidad de revelar relaciones entre hechos registrados en las condiciones más disímiles de tiempo y lugar, posee cualidades idóneas para educar en un modo de pensamiento racional, concreto y dialéctico, además de su eficacia inmediata para comunicar conocimientos y habilidades.

b) Los procesos especiales de enseñanza están por lo general limitados a comunicar una información o habilidad determinada. Raras veces estos procesos sobrepasan los marcos de su fin inmediato. Dentro de los marcos habituales de la enseñanza queda poco o ningún margen para establecer relaciones entre el tema inmediato de estudio y otros temas que, sin estar directamente asociados al fin perseguido, pueden aumentar la eficacia educativa del proceso, desarrollando sus motivaciones, despertando nuevos intereses, aportando al contenido del programa ámbitos en el que adquiere nuevos sentidos y despertando así la conciencia de su significación. Se ve claro, por ejemplo, qué poco podría aportar a un curso para formar operadores de máquinas un documental didáctico que se limitara a reproducir el modo en que se opera la máquina. En éste, mejor que en otros casos, se pone en evidencia la vanidad del esfuerzo por sustituir a la práctica misma. Pero se ve igualmente claro cuánto podría aportar, a los aprendices de operadores, un didáctico que les mostrara, por ejemplo, el proceso de construcción de la máquina, o los descubrimientos científicos que la han hecho posible, o su significación para el desarrollo de la economía. En este fin de despertar intereses y motivaciones, o avivar el sentido de la responsabilidad frente a lo que se aprende, el cine didáctico tien ante sí un ancho campo de investigación.

Se trata de dar a la enseñanza su dimensión formativa, mediante relaciones que, en las condiciones iniciales de un país subdesarrollado en revolución, no pueden darse en el ámbito exclusivo del proceso de enseñanza especial.

El concepto de documental que estamos esbozando nos previene también de un mal característico del género. Es un error en el que a veces hemos caído y que todavía aparece en la producción universal. Un modo estéril y anacrónico de concebir

el didáctico lo considera el género de los temas «pesados» y «áridos». Pero la reacción convencional frente a esta supuesta aridez de los llamados «temas didácticos», que consiste en añadirles atractivos como quien pone azúcar en una cucharada de purgante, recursos que algunos llaman «ganchos», permanece en el mismo anacronismo y la misma esterilidad que el procedimiento quiere remediar. Porque los sedicentes recursos de interés, los «ganchos», no aumentan el interés por el tema, sino que lo disminuyen, al llamar la atención sobre sí mismos. Estos «ganchos», lejos de aumentar la eficacia pedagógica, la reducen. Pero más todavía, estos «ganchos» son formas concebidas por la mentalidad publicitaria burguesa. En efecto, al comerciante sólo le interesa el acto de la venta, la ganancia que de él puede obtener. Le importan nada las cualidades concretas del producto que ofrece. Para él todas las cosas, incluso las ideas y los sentimientos, son valores de cambio y nada más. Al percibir el producto que vende, el comerciante ignora las cualidades del producto: es imposible mirar, a la vez, una cosa como valor de cambio y percibir su condición de valor de uso. Y como es propio del burgués pensar que los demás piensan como él, de aquí que apela, para aumentar la demanda de su producto o el interés del consumidor, a estímulos que nada tienen que ver con la naturaleza del producto: el sexo, el afán de reconocimiento y prestigio, los sentimientos de inferioridad, cualquier cosa menos la exposición verdadera de las propiedades concretas de la cosa. No importa que los «ganchos» en ocasiones no sean, por su contenido, expresiones evidentes del afán mercantil; es el hecho de concebir el empleo de «ganchos» lo que es en sí mismo burgués. El documental didáctico debe romper de una vez con esta retrógrada tradición, y poner en su filosofía el principio de que no hay temas «áridos» ni temas «pesados», y sospechar que cuando el interés falta en el resultado, la mayoría de las veces, o quizá siempre, es que el interés falta en quien lo realiza. El mayor interés de un tema está en el tema mismo, en su contenido, su historia, en sus vínculos con las necesidades de la vida. Los recursos formales deben ser derivados del tema y puestos a su servicio. Es la vieja exigencia moral de unidad entre el contenido y la forma.

Decíamos que el concepto de documental didáctico que estamos presentando nos previene contra ese error. Y en efecto, al margen de las consideraciones de orden ideológico, o junto a ellas, la tentación de los «ganchos» aparece cuando el didáctico

está subordinado a ser la ilustración de lo que explica el profesor. O séase, cuando, por reiterativo, puede cansar y busca otros focos de atracción. La explicación que de antemano el profesor da al alumno quita lo que éste tendría que encontrar por sí mismo. El resultado es inevitablemente gris.

Conclusiones

Resumiendo lo dicho hasta ahora, podemos decir que el análisis crítico de nuestra propia experiencia nos lleva a un conjunto de ideas que apuntan hacia una definición del género documental, que consiste en concebirlo como medio auxiliar de los procesos especiales de enseñanza, al que define su función y su eficacia en estos procesos, por lo que lo distingue de los demás medios; que así concebido, el didáctico puede a la vez satisfacer necesidades educativas generales y que, al hacerlo, puede dar a los procesos especiales una mayor eficacia, aportándoles la dimensión del interés y el incentivo.

10. El Realismo Socialista

Bajo el nombre de Realismo Socialista, la Unión Soviética emitió hacia 1932 una doctrina estética, pero también sociopolítica, que procuraba adecuar la literatura y el arte a las necesidades del país. La doctrina se extendió después a otros países del área socialista, y también fue promovida por partidos comunistas del mundo entero, si bien con éxito solamente parcial.

En forma indirecta, la doctrina derivaba de algunas posiciones mantenidas por Marx en el siglo XIX *y ajustadas por Stalin y sus colaboradores en el siglo actual. Según Marx, el arte y el artista están condicionados por el modo de producción que prevalece en su medio, pero, a su vez, ese condicionamiento no deberá impedirle poner su arte al servicio de las ideas sociales, colaborando en la modificación de ese medio. Los historiadores no han encontrado claras directivas de Marx sobre cuestiones estéticas, excepto sus reconocidas preferencias personales por la música de Beethoven, por el estilo realista de Balzac (que era monárquico) y por el realismo pictórico de Gustave Courbet. Una frase de éste, en 1861, postulaba:*

> Sostengo [...] que la pintura es un arte esencialmente concreto y puede integrarse sólo con la representación de cosas reales y existentes. Es un lenguaje enteramente físico, que está compuesto de objetos visibles. Un objeto abstracto, invisible, inexistente, no está en el dominio de la pintura[1].

[1] Courbet, en un artículo en *Le Courrier du Dimanche* del 29 de diciembre de 1861; cit. por Louis Aragon en *L'Exemple de Courbet* (1952) y por Donald Drew Egbert en *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución francesa a mayo de 1968,* Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1981.

Esta frase, invocada por el escritor francés Louis Aragon en 1952 (en vida de Stalin y en plena vigencia del realismo socialista), contribuía a la defensa del realismo como orientación artística mayor.

Dentro de la Unión Soviética, ese realismo contradecía, sin embargo, los antecedentes de las décadas previas. Desde la Revolución de 1917, la poesía, el teatro, el cine y otras artes soviéticas se habían inclinado hacia la experimentación y la vanguardia, como movimiento paralelo a la renovación social. Fue sólo tras la muerte de Lenin y el ascenso de Stalin que esa directiva quedó modificada, como una forma de inscribir a los artistas en un movimiento de construcción nacional, lo cual suponía una abundante dosis de propaganda. Las nuevas directivas, condensadas en la expresión «realismo socialista», aparecieron hacia 1932 y se hicieron oficiales en el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. A esa altura el realismo aparecía condicionado por el adjetivo «socialista», siguiendo una frase del mismo Stalin que definía al arte nuevo como «nacional en su forma y socialista en su contenido». Esa calificación era deliberada. Un realismo puro podía conducir a exponer condiciones de vida en la Unión Soviética y a quedar cargado de una crítica contra ellas. Un realismo socialista suponía otras ventajas. Si era bastante socialista, podría constituir una exaltación de las ideas políticas y sociales que dominaban en el país. Y si era bastante realista, se hacía más accesible a las grandes masas populares, extremo al que no llegaban por cierto el cubismo, el surrealismo, el simbolismo ni cualesquiera movimientos vanguardistas. En este sentido, cabe recordar la escasa aceptación popular de algunos experimentos formales soviéticos de la década 1920-1930. Ya en marzo de 1928, y tras las conclusiones del XV Congreso del Partido, una asamblea sobre asuntos cinematográficos había pedido que el cine atendiera en mayor medida las necesidades de la política soviética. Desde 1929 se produjeron menos ejemplos de simbolismo y de otras innovaciones, que desde ese momento quedarían hostigadas bajo el rótulo genérico de «formalismo».

En 1934, el I Congreso de Escritores Soviéticos definió a la nueva doctrina como «la representación verídica de la realidad, surgida de su dinamismo revolucionario». En ese mismo año, el film Chapaiev, *de los «hermanos» Vasiliev exaltaba a un líder de la Revolución y ponía en práctica el principio de utilizar «personajes típicos en circunstancias típicas», o sea, escoger de la realidad los elementos temáticos que fueran útiles a la causa social y presentarlos en forma simplificada e inevitablemente proselitista. Algunas frases de Maxim Gorki en el Congreso, y algunas citas de textos de Friedrich Engels, daban respaldo intelectual a la doctrina. Simultáneamente, asomaba a un primer plano la figura de Andrei Zhdanov, quien sería durante casi veinte años el árbitro supremo*

(con Stalin como único supervisor) para todas las cuestiones del arte soviético. Su declaración ante el I Congreso de 1934 ilustra la doctrina:

> Nuestra literatura está imbuida de entusiasmo y del espíritu de hechos heroicos. Es optimista, pero no optimista de acuerdo a algún instinto «interior» o animal. Es optimista en su esencia, porque es la literatura de la clase que surge, del proletariado, de la única clase progresista y avanzada. Nuestra literatura soviética es vigorosa porque está sirviendo a una causa nueva: la causa de la construcción socialista.
>
> El camarada Stalin ha dicho que nuestros escritores son «ingenieros de las almas humanas». ¿Qué significa esto? ¿Qué deberes coloca este título sobre vosotros?
>
> En primer lugar, significa conocer la vida como para poder describirla verdaderamente en las obras de arte, no para retratarla en forma muerta o académica, ni simplemente como «realidad objetiva», sino para describir la realidad en su desarrollo revolucionario.
>
> Además de esto, la autenticidad y la concreción histórica del retrato artístico deben ser combinadas con la remodelación ideológica y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo. Este método, para las *belles lettres* y para la crítica literaria, es lo que llamamos el «método del realismo socialista».

El ideólogo soviético A. V. Lunacharsky había formulado con anterioridad algunos conceptos similares en Sobre el realismo socialista *(publicado en 1933):*

> El realismo socialista difiere marcadamente del realismo burgués. Todo consiste en que el realismo socialista es activo. No sólo se propone conocer el mundo, sino que se esfuerza en transformarlo. Es en nombre de esa transformación que se propone conocer el mundo, a lo cual se debe que todas sus imágenes tengan un sello particular que se advierte de inmediato. El realismo socialista sabe que la naturaleza y la sociedad son dialécticas que se desarrollan constantemente entre contradicciones, y así siente primeramente y ante todo ese pulso, el paso del tiempo. Además, tiene un propósito: sabe lo que es el bien y el mal, y nota cuáles fuerzas traban ese movimiento y cuáles facilitan su tenso lanzamiento hacia el gran objetivo. Esto ilumina cada imagen artística en forma nueva, tanto desde dentro como desde fuera. Por tanto, el realismo socialista tiene sus propios temas, porque considera importante precisamente

lo que tenga incidencia más o menos directa sobre los procesos principales de nuestra vida, la lucha por una completa transformación de la vida sobre lineamientos socialistas [...].

[...] Se me preguntará si ésta es una forma del romanticismo. Si vuestos realistas no describen simplemente su ambiente tal como es, sino que introducen un elemento subjetivo, ¿no es ésta una tendencia hacia el romanticismo? Sí, lo es. Tenía razón Gorki cuando repitió varias veces que la literatura debe estar por encima de la realidad y que el mismo conocimiento de la realidad era necesario para superarla; tenía razón cuando llamaba romanticismo a tal militante y laboriosa superación de la realidad en su reflejo literario.

Nuestro romanticismo es, sin embargo, una parte del realismo socialista. Hasta cierto punto, el realismo socialista es impensable sin un elemento de romanticismo. En esto reside su diferencia de un registro distanciado. Es el realismo más el entusiasmo, el realismo más una actitud militante. Cuando predominan este entusiasmo y esta actitud militante, cuando, por ejemplo, introducimos la hipérbole y la caricatura para fines satíricos, o cuando describimos el futuro que todavía no podemos conocer, o cuando moldeamos un tipo que no ha cristalizado aún en la realidad y lo pintamos en la estatura a la que aspiramos, entonces —desde luego— estamos dando énfasis al elemento romántico...

Y Gorki se ratificaba, al año siguiente del I Congreso, atribuyendo base científica a las doctrinas soviéticas en una carta dirigida a A. S. Shcherbakov el 19 de febrero de 1935:

El realismo socialista sostiene una lucha contra los «vestigios del pasado» y sus influencias corruptoras, y asimismo trata de desarraigar tales influencias. Pero su objetivo mayor es convocar una comprensión revolucionaria del mundo [...] En general, debemos llamar la atención de los escritores, tan a menudo como sea posible, hacia lo siguiente: los vaticinios del socialismo científico son cumplidos, cada vez más amplia y profundamente, por la actitud del Partido; la fuerza fundamental de tales predicciones reside en su base científica. El mundo socialista es construido, y el mundo burgués se derrumba, tal como lo previó el razonamiento marxista.

De aquí puede extraerse una conclusión completamente legítima: un artista cuya imaginación sea debidamente orientada, que se apoye en un vasto conocimiento de la realidad y en un deseo intuitivo de dar a su material la más perfecta forma

posible, y que complemente su bagaje con lo que es posible y deseable, será capaz también de «prever»; en otras palabras, el arte del realismo socialista tiene el derecho a exagerar, a «rellenar». La palabra «intuitivo» no debe entenderse como algo que se adelante al conocimiento, como algo «profético». Aporta los enlaces y los detalles que faltan en las búsquedas experimentales cuando éstas han comenzado como hipótesis o imágenes [...].

Otros hechos históricos colaboraron con el lanzamiento y la permanencia de la nueva doctrina estética dentro del cine:

1) El cine sonoro, que inició una nueva etapa en el cine norteamericano a partir de 1929, llegó tardíamente a la Unión Soviética, por diversos motivos técnicos e industriales. Sólo comenzó allí como norma de producción hacia 1932. Por su misma índole, el sonido empujaba al cine hacia un mayor realismo y hacía más difícil el lenguaje imaginativo, metafórico, que había caracterizado al cine mudo. (El sonido fue uno de los factores que promovieron el cine policial en Hollywood.)

2) Entre 1936 y 1938 se produjeron las purgas soviéticas, cuyo saldo neto fue la supremacía total de Stalin en el Gobierno. Al mismo tiempo comenzaba una orientación política marcadamente nacionalista, que llegaba a venerar a héroes rusos del pasado (un pasado obviamente zarista), como forma adicional de resistencia contra el presunto ataque extranjero a las posiciones de la Unión Soviética. El nacionalismo se acentuó aún más a causa de las consecuencias de la invasión nazi (desde 1941) y de la «guerra fría» contra Occidente (desde 1946). Un resultado de estos hechos fue el aprovisionamiento de héroes de diversos tipos al cine soviético, desde la maestra rural y el líder político de comité, hasta el soldado en el frente, desde una galería de príncipes, inventores, almirantes y generales del pasado (Nevsky, Suvorov, Nakhimov, Zhukovsky), hasta Lenin y, desde luego, Stalin, cuyo «culto de la personalidad» sería objeto de amplias críticas después de su muerte (1953).

* * *

Desde su lanzamiento en 1934 hasta el así llamado «deshielo» que comenzó en 1956, el realismo socialista provocó en pintura una escuela mayormente retratista, que suponía la negación de todos los experimentos formales de las décadas anteriores; la pintura, más que las otras artes, permitía calibrar rápidamente la dosis de realismo, por el simple parecido entre el personaje y su representación. También motivó el predominio de:

> [...] aquellas formas artísticas que puedan ser más fácilmente vistas y comprendidas, en las que gran cantidad de personas puedan participar o hacer uso, como, por ejemplo, los dibujos en los periódicos, los grandes edificios públicos, la vivienda colectiva, los desfiles, etc. Todo esto fue presentado en un estilo bastante literal, al que asimismo el público ya estaba acostumbrado, con lo que podía tener conocimiento de la cultura del pasado. Los edificios y otras obras de arte se hacen cada vez más grandes, tanto para ser fácilmente visibles como para impresionar por su tamaño a las masas. Como cabía esperar, los tipos de arte más importantes pasan a ser aquellos que mejor se prestan a la producción y distribución masiva, y que —como la película o el periódico o el póster— puedan llegar así a más públicos. Sin embargo, este enfoque del arte no ha quedado restringido desde luego a países marxistas como la Unión Soviética. Se hizo especialmente característico de todo arte totalitario (incluyendo el de la Alemania nazi), al tiempo que ha afectado también a todas las sociedades masivas[2].

Con excepción de Chapaiev *(1934), que tuvo una gran importancia histórica como lanzamiento del cine soviético sonoro, ninguno de los films del realismo socialista ha llegado a constituir un hito histórico. Para el caso, corresponde señalar que* Alejandro Nevsky *(Eisenstein, 1938) no encuadraba completamente en las directivas de la doctrina, y que sus méritos cinematográficos (su aliento épico, sus virtudes fotográficas, de montaje y música) habrían sido fácilmente rechazados como «formalismo» si a favor del film no operara su poderoso mensaje nacionalista y patriótico, debidamente explotado desde 1941, cuando* Nevsky *fue en las pantallas de todo el mundo una metáfora de la guerra nazi-soviética, aunque su acción ocurriera cinco siglos antes. En el realismo socialista encajan debidamente, sin embargo,* La caída de Berlín *(Chiaureli, 1949) y* El regreso de Vasili Bortnikov *(Pudovkin, 1953), que, sin embargo, abusan de diálogos discursivos, caen en deformaciones históricas y psicológicas, hasta llegar a un humor no deseado.*

Pero aun con esas y otras limitaciones, el realismo socialista pudo haber sido un «género» legítimo, tanto en el arte soviético como en el occidental, si se le hubiera dejado competir libremente frente a otros géneros distintos. Lo que irritó a críticos, a otros observadores y finalmente al mismo público fue el carácter compulsivo con que la doctrina se enunció como obligatoria. En la literatura occidental, los comunistas se apresuraron

---

[2] D. D. Egbert, *op. cit.*

a rechazar las obras de James Joyce («basura»), Marcel Proust, T. S. Eliot, William Faulkner, Franz Kafka, que les parecían variablemente subjetivas, derrotistas o incomprensibles. También vetaron durante ciertos períodos a la pintura de Picasso, hasta que advirtieron que, siendo Picasso comunista, convenía conservarlo en las filas y evitar pronunciamientos en su contra. Dentro de la Unión Soviética, los rígidos dogmas del realismo socialista llevaron a amonestar públicamente a Shostakovitch, Prokofiev y Kabalevsky, hacia 1948, aparentemente porque su música era muy difícil para el pueblo. En el cine, el primer incidente sonado fue El prado de Bezhim *(Eisenstein, 1935-1937), cuyo rodaje quedó interrumpido por orden superior, tras acusaciones de formalismo y de desviacionismo ideológico. En 1947, el novelista Aleksandr Fadeiev debió reescribir su novela* La joven guardia *y S. A. Gerasimov se vio obligado a retocar el film en que se basaba. Presumiblemente, uno y otro deformaban la verdad histórica al narrar la invasión nazi a la ciudad de Krasnodon (1943). Entre 1946 y 1948, Eisenstein protagonizó el otro incidente importante, cuando fue públicamente censurado por la presentación de una época histórica en* La conjura de los boyardos, *segunda parte de* Iván el Terrible *(1945-1946).*

* * *

En El grado cero de la escritura *(1953), Roland Barthes había anotado que «la ideología stalinista impone su enfoque terrorista a toda problemática, incluso por encima de la problemática revolucionaria», y que eso, paradójicamente, conduce a que los escritos soviéticos cuidaran un estilo burgués para su expresión.*

El propio Herbert Marshall Marcuse escribió:

> Sin embargo, el realismo soviético va más allá del cumplimiento artístico de las normas políticas, al aceptar la realidad social establecida como marco definitivo para el contenido artístico, no trascendiéndola en estilo ni en sustancia [...] Se afirma que el futuro no será adversario del presente; gradualmente, y a través del esfuerzo obediente, la represión habrá de engendrar la libertad y la felicidad: ninguna catástrofe separa a la historia de la pre-historia, a la negación de su negación. Pero es precisamente el elemento catastrófico, inherente a la esencia y existencia del hombre, lo que ha sido el centro hacia el que ha gravitado el arte desde su separación del ritual. Las imágenes artísticas han conservado la firme negación de la realidad establecida: la libertad última. Cuando la estética soviética ataca la idea del «antagonismo insuperable entre esencia y existen-

cia», como principio teórico del «formalismo», ataca por tanto el principio del arte mismo [...]. La estética soviética insiste en el arte mientras ilegaliza la trascendencia del arte. Quiere arte que no sea arte y consigue lo que pide.

[...] Las obras de los grandes anti-realistas y formalistas «burgueses» están más profundamente comprometidas que el realismo socialista y soviético a la idea de la libertad. La irrealidad de su arte expresa la irrealidad de su libertad: el arte es tan trascendente como su objeto. El Estado soviético, por decreto administrativo, prohíbe la trascendencia del arte; elimina así hasta el reflejo ideológico en una sociedad que no es libre. El arte realista soviético, cumpliendo con el decreto, se convierte en un instrumento de control social, en la última y todavía inconformista dimensión de la existencia humana[3].

* * *

Tras la muerte de Stalin y el comienzo del deshielo, el cine soviético superó la etapa del realismo socialista y comenzó a admitir temas que antes habrían sido tachados de sentimentales y estilos que habrían sido calificados de formalistas. Ejemplos de esa renovación fueron: Cuando pasan las cigüeñas (Kalatozov, 1957), La dama del perrito *(Jeifits, 1960),* La balada del soldado *(Chukhrai, 1959),* Paz para el recién nacido *(Alov y Naumov, 1961),* El destino de un hombre *(Bondarchiuk, 1959),* La infancia de Iván *(Tarkovsky, 1961-1962).*

Las consecuencias del realismo socialista llegaron también a Checoslovaquia, a Polonia, a Hungría. Es significativo que en los tres países se haya producido un triple renacimiento de su cine desde 1957, aunque sujeto después a otros percances de dirigismo y censura. En Checoslovaquia llegó a filmarse una fantasía humorística y deliberadamente caótica, Las margaritas *(1966), de Věra Chytilová, que contrariaba puntualmente los preceptos esquemáticos previos. Uno de sus resultados fue que la directora cayó en desgracia durante un tiempo; otro, la incomprensión oficial.*

A propósito, se ha citado la broma que circulaba en Praga:

> ¿No es acaso el realismo socialista un eufemismo para celebrar al Partido y al Gobierno en un lenguaje que hasta ellos puedan comprender?[4].

---

[3] H. M. Marcuse, *El marxismo soviético,* Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1971.

[4] Mira y Antonin J. Liehm, *The Most Important Art. East European Film after 1945,* University of California Press, Berkeley (California), 1977, pág. 285.

Y al humorista también checo Jan Werich se le atribuye haber hecho desde el escenario una incisiva observación sobre el tema:

> ¿Cuál es la diferencia entre la pintura del impresionismo, la del expresionismo y la del realismo socialista? Respuesta: el pintor del impresionismo pinta lo que ve; el pintor del expresionismo pinta lo que siente; el pintor del realismo socialista pinta lo que oye[5].

[5] Josef Skvorecky, *All the Bright Young Men and Women*, Take One, Film Book Series, Toronto (Canadá), 1971, pág. 27.

11. El neorrealismo italiano

Muchos críticos e historiadores han discutido, con la perspectiva de varios años, los valores formales y estéticos del neorrealismo italiano, un movimiento que había entusiasmado a toda una generación después de 1945. Pero pocos han discutido o discuten su valor como renovación del cine anterior, ni tampoco su valor como testimonio, así como de denuncia de ciertas circunstancias sociales de la posguerra. Su promotor e ideólogo Cesare Zavattini lo definió como «un cine de atención social», que puso el acento en los grandes problemas colectivos de la guerra y especialmente de los años inmediatos: la pobreza, la desocupación, la vejez, la delincuencia, la situación social de la mujer. Por esa incursión en temas sociales, ha sido abundante la literatura existente sobre el cine neorrealista. En ella se destacan los textos de sus propios realizadores (De Sica, Rossellini, Visconti, Lattuada, Lizzani, De Santis) y los de críticos e historiadores del cine (Chiarini, Aristarco, Bazin).

Para ilustrar el cine neorrealista se aporta una filmografía básica de sus obras principales, que comienza por los antecedentes de 1942-1943, aunque los jalones primordiales del movimiento fueron los films de Rossellini y De Sica en 1945-1946. Los textos que siguen son de Luchino Visconti, Carlo Lizzani, Roberto Rossellini y Cesare Zavattini, en este último caso con una posdata de Enzo Muzii.

Cine antropomórfico*

LUCHINO VISCONTI

¿Qué es lo que me ha llevado a una actividad creativa en el cine? (*Actividad creativa:* obra de un hombre que vive entre los demás hombres. Quiero aclarar que con este término no entiendo en absoluto algo que se refiera únicamente al dominio del artista. Todo trabajador, al vivir, crea: siempre y cuando pueda vivir. Es decir: siempre que las condiciones de su jornada sean libres y abiertas; y esto vale tanto para el artista como para el artesano o el obrero.)

No la llamada prepotente de una supuesta vocación, concepto romántico alejado de nuestra realidad actual, término abstracto, acuñado para la comodidad de los artistas, para contraponer el privilegio de su actividad a la de los demás hombres. Como la vocación no existe, sino que lo que existe es la conciencia de la propia experiencia, el desarrollo dialéctico de la vida de un hombre en contacto con los demás hombres, creo que sólo a través de una experiencia vivida, cotidianamente estimulada por un afectuoso y objetivo examen de los casos humanos, se puede llegar a la especialización.

Pero llegar no quiere decir encerrarse ahí, rompiendo todo concreto vínculo social, como les sucede a muchos artistas, hasta el extremo de que la especialización acaba muy a menudo por

* Texto publicado originalmente en la revista *Cinema,* núms. 173-174, Roma, 25 de septiembre a 25 de octubre de 1943, págs. 173 y 174.

prestarse a culpables evasiones de la realidad, y en palabras más crudas: por transformarse en una vil abstención.

No quiero decir con ello que todo trabajo no sea trabajo concreto y en cierto sentido *oficio*. Pero sólo será válido si es el producto de múltiples testimonios de vida, si es una manifestación de vida.

Me he sentido atraído por el cine porque en él confluyen y se coordinan impulsos y exigencias de muchos, abiertos a un trabajo conjunto mejor. No cabe duda de que la responsabilidad humana del director resulta por ello extraordinariamente intensa, pero, siempre que no se corrompa por una visión decadentista del mundo, será precisamente esta responsabilidad la que le indicará el camino más justo.

Lo que me ha llevado hasta el cine ha sido sobre todo el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas.

El cine que me interesa es un cine *antropomórfico*.

De todas las tareas que me corresponden como director, la que más me apasiona es, por tanto, el trabajo con los actores; material humano con el que se construyen estos hombres nuevos, que, llamados a vivirla, generan una nueva realidad, la realidad del arte. Porque el actor es, en primer, lugar un hombre. Posee cualidades humanas-clave. En ellas intento basarme, graduándolas para la construcción del personaje: hasta el punto de que el hombre-actor y el hombre-personaje lleguen en cierto momento a ser uno solo.

Hasta ahora, el cine italiano ha sido más bien víctima de los actores, permitiéndoles agigantar libremente sus vicios y su vanidad, mientras el problema real estriba en utilizar todo lo concreto y original que conservan en su naturaleza.

Por eso tiene una cierta importancia el que actores llamados profesionales se presenten ante el director deformados por una más o menos larga experiencia profesional que los define según fórmulas esquemáticas, resultantes, por lo general, más de superposiciones artificiosas que de su íntima humanidad. Aunque muy a menudo supone un duro esfuerzo redescubrir el núcleo de una personalidad deformada, es a pesar de todo un esfuerzo que vale la pena realizar: precisamente porque en el fondo siempre hay una criatura humana, que puede ser liberada y reeducada.

Abstrayéndola con violencia de los anteriores esquemas, de cualquier recuerdo de método y de escuela, hay que intentar llevar

al actor a que finalmente hable su propia lengua instintiva. Se supone que el esfuerzo no será en vano, siempre que esta lengua exista aunque enredada y oculta tras cien velos: es decir, si existe un verdadero *temperamento*. Naturalmente, no excluyo que *un gran actor* en el sentido de la técnica y de la experiencia, posea dichas cualidades primitivas. Pero quiero decir que, muy a menudo, actores menos ilustres en el mercado, pero no por ello menos dignos de atraer nuestra atención, también las poseen. Sin hablar de los no actores que, además de aportar la fascinante contribución de la simplicidad, a menudo poseen cualidades más auténticas y más sanas, precisamente porque, como productos de ambientes no comprometidos, con frecuencia son hombres mejores. Lo importante es descubrirlos y ponerlos a prueba. Y ahí es donde tiene que intervenir esa capacidad rabdomántica del director, tanto en lo primero como en lo segundo.

La experiencia realizada me ha enseñado sobre todo que el peso del ser humano, su presencia, es la única *cosa* capaz de colmar realmente el fotograma, que es él y su viva presencia quienes crean el ambiente, que adquiere verdad y relieve a partir de las pasiones que lo agitan; mientras que su momentánea desaparición del rectángulo luminosa bastará para reducirlo todo a un aspecto de naturaleza inanimada.

El más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan. Cualquier solución distinta del problema me parecerá siempre un atentado a la realidad tal como ésta se desarrolla ante nuestros ojos: hecha por los hombres y continuamente modificada por ellos.

Es un tema apenas esbozado, pero concretando un poco más mi clara postura, querría terminar diciendo (como me gusta repetirme a menudo): podría hacer un film ante una pared, si supiese encontrar los datos de la verdadera humanidad de los hombres situados ante el desnudo elemento escenográfico: encontrarlos y contarlos.

Peligros del conformismo*

CARLO LIZZANI

Al margen de la discusión más general en torno a la amenaza de muerte que pesa todavía —y seguirá pesando durante mucho tiempo— sobre el cine italiano, al margen de las polémicas sobre éste o aquél artículo de ley, sobre ésta o aquélla disposición, sobre la mala o la buena voluntad del Gobierno; al margen de la batalla más importante por su propia existencia material, el cine italiano está viviendo —desde hace ya algunos meses— una crisis tal vez no tan general pero desde luego igualmente profunda y grave que la de naturaleza financiera. Es la crisis de sus formas y de sus tendencias, es la batalla menos aparente de los «contenidos», es la discusión de los valores esenciales de su espíritu, es el peligro de repliegue, hoy todavía una amenaza, mañana real, de aquellas posturas de vanguardia que muchos de nosotros resumimos en la expresión *neo-realismo*.

El año pasado, cuando los directores italianos, los críticos y, en fin, todos los hombres de buena voluntad, entablaron una batalla contra la censura gubernativa, que quería secuestrar *Juventud perdida*[1], y se salieron con la suya, y el film fue proyectado, y tuvo éxito, también la censura gubernativa obtuvo su primera victoria. Una victoria pírrica, tal vez, unida a la vergüenza de

* Texto publicado originalmente en la revista *Cinema*, núm. 12, Roma, 15 de abril de 1949.

[1] *Gioventù perduta* (1947), de Pietro Germi.

haber tenido que dar marcha atrás y tragarse sus propias extemporáneas amenazas, pero victoria al fin y al cabo. De hecho, fue precisamente a partir de entonces que muchos productores empezaron a hablar de la necesidad de una nueva orientación que habría que imprimir a la producción, del supuesto cansancio del público ante determinados films excesivamente amargos y deprimentes, de la conveniencia de cambiar el tono y los contenidos. La espada de Damocles de la censura, las polémicas de cierta prensa interesada en ser la voz de su amo, estaban ahí para recordar que, si bien la primera vez los tutores de la «moral» habían fallado, la segunda y la tercera vez iban a dar en el blanco y, a la larga, un duelo con las autoridades superiores sólo iba a poder resolverse en una derrota tan progresiva como inevitable. Derrota que, al tratarse de films, es decir, de productos industriales, significaba pérdida de dinero, crisis de intereses. Tanto valía entregar las armas enseguida y correr hacia el bando del más fuerte.

Durante estos últimos meses las críticas, por parte de círculos oficiosos, a *Anni difficili*[2] y a *Ladrón de bicicletas*[3] han confirmado, entre algunos productores, esta convicción y este estado de ánimo; mientras, por una parte, a nivel oficial, no pueden dejar de alegrarse de las victorias y del éxito de nuestros films «realistas», por otra, encuentran sus centinelas gratis y más cómodos, al no ser oficiales, y más eficaces, en la gran mayoría de los que tienen el dinero, disponen efectivamente de la posibilidad de censurar nuestra producción, descartando a priori determinados argumentos, no dejando pasar a priori determinadas iniciativas, influyendo a través de estadísticas más o menos autorizadas y fidedignas, y consejos más o menos paternalistas y sinceros, incluso a algunos directores.

Las maniobras, las amenazas, no serían peligrosas si no llevasen, como primera consecuencia, a la crisis, no sólo de algunas formas excesivas de «pesimismo» realista y de *pseudo verismo* decadente y deprimente —inevitables secuelas de logros más nobles—, sino también a la esterilización de la vena esencial de nuestro realismo cinematográfico, a la liquidación progresiva del cine italiano. Cuando hoy, a pesar de nuestras tradiciones de estos últimos años, y a pesar incluso de todo lo que está sucediendo en

2 Film de Luigi Zampa que data de 1947.

3 *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio De Sica.

países como Francia o Estados Unidos, empieza a parecer sospechoso cualquier film en el que aparezca la imagen del pueblo y su drama cotidiano, cuando, por arte de determinadas esferas de la produccion, se empieza de verdad a generar el miedo a la verdad *en general,* cuando, finalmente, en la polémica más o menos hipócrita contra, por ejemplo, los prostíbulos y los urinarios, se quiere secundar el espíritu mucho más secular y tradicional de inquisición que de siglo en siglo (o de década en década), enmascarado bajo las formas más insospechadas, se encarga de perseguir, en nuestro país, a la verdad, y de expulsarla de las ciencias, de las artes y de la política, cuando, con el pretexto de las buenas costumbres, de la *cassetta* y hasta del *lesoturismo* (un delito que no deberían olvidar esas personas amantes del orden y a quienes horrorizan los harapos, en homenaje a los extranjeros que tienen que venir a tostarse el ombligo a Ischia), cuando, a fin de cuentas, con tanto palabreo y tanta retórica, lo que se pretende es decretar el fin de esta bandera de verdad que es nuestro cine, entonces, sentimos la necesidad de lanzar de nuevo la señal de alarma.

No olvidemos, efectivamente, que no va a servir de nada, absolutamente de nada, haber salvado al cine italiano de la actual crisis internacional y de la competencia extranjera, si luego —después de haber dado generosamente toda nuestra fuerza y nuestra buena fe a la lucha— hemos de depositarlo en los brazos de nuevos apóstoles de retórica, si tenemos que acabar sumergiéndolo, atado de pies y manos, en el pantano de un nuevo conformismo, de un nuevo «clima austero».

Esta es, pues, la crisis más profunda que amenaza a nuestro cine. Ya que, para superar esta crisis, habrá que hacer frente a más enemigos todavía y seremos tal vez menos los que queramos evitar que se produzca, y mientras tanto tendremos que ponernos de acuerdo entre nosotros, hacer el balance de nuestras fuerzas y convencernos, nosotros los primeros, de que nuestros adversarios no tienen razón, sino todo lo contrario. Empecemos por declarar que no traicionaremos el compromiso adquirido, no hoy ni ayer, sino hace ya diez años, aquel compromiso no casual que, a pesar de tantas divergencias, nos ha mantenido unidos durante mucho tiempo, en el mismo terreno, y nos ha recordado, en primer lugar, que había dos normas que teníamos que respetar: la sinceridad y la verdad respecto a nosotros mismos y respecto a la sociedad que nos rodea.

Entre estas mismas líneas podrían encontrarse muchas de

aquellas palabras oscuras, oscuras por necesidad, que, hace siete u ocho años, llamaban a la lucha en favor de un cine nuevo y verdadero. El neorrealismo —aunque sería mejor hablar, ya de una vez, de realismo italiano— no es una moda surgida de contingencias puramente casuales, no es un fruto podrido de la posguerra, no es el hallazgo de un hombre con ingenio, ni un eslogan publicitario lanzado por alguna revista extranjera. No es ni siquiera la reacción a veinte años de retórica. Es una de las manifestaciones de rebelión de determinado número de intelectuales y de artistas italianos frente a las super-estructuras más caducas y seculares de una vieja cultura que ha postergado durante demasiado tiempo su propia reconsideración y que ahora, a trompicones, en el terreno de éste o de aquel arte, con bruscos desgarramientos, y quizá por ello imperfectos y algo torpes, se ve obligada a transformarse y a pasar. Esta fractura, provocada por el cine en el cuerpo de la vieja cultura italiana, es una fractura bastante importante, y quizá no todos nos hayamos dado cuenta de ello. Es una grieta que habrá que ahondar todavía más para que desaparezcan en ella y encuentren alguna salida, o vías de ejemplo, otras tendencias que actualmente, en un clima de democracia, presionan cada vez con más fuerza. No es casual que la fractura se haya producido precisamente en el terreno del cine: era ahí donde, efectivamente, la tradición tenía menos fuerzas de apoyo, líneas de defensa más débiles, prejuicios y dogmas menos elaborados y antiguos. Lo importante ahora es, pues, no claudicar, continuar avanzando, profundizar las sondas.

Por supuesto, hay que *diferenciar*, y cada director por separado pretende, con todo el derecho, representar su propia y legítima tendencia, y las polémicas, incluso en este sentido, no son inútiles. Sin embargo, creemos que a lo largo de estos últimos meses se ha desviado la atención del tema general, por mirar demasiado a lo particular. Como consecuencia de la legítima voluntad de diferenciarse, a raíz del esfuerzo por tomar uno mismo conciencia de las líneas del propio estilo individual, y a raíz de un mal entendido —tal vez— intento de profundizar los propios descubrimientos, algún director abre una polémica indirecta contra el neorrealismo. Alguien dice «mis films no son realistas; yo tiendo a una forma superior de fantasía... Yo no soy un verista... el director debe *recrear* la realidad», o también, «basta con filmar la realidad... hay que volver al teatro», y cosas por el estilo. Dejando a un lado el carácter expeditivo y las ingenuidades de carácter filosófico, que

en estas afirmaciones —y en muchas otras de este tipo— reflejan algunos directores y críticos, incluso de cierta valía, querríamos apuntar nuestras dudas respecto a la legitimidad histórica de estas afirmaciones o de otras similares.

En la medida en que, fundamentalmente, indican un estado de ánimo que puede resumirse en esta fórmula: *cansancio de la verdad,* a uno se le ocurre preguntarse si hoy, en Italia, este cansancio es realmente legítimo, en el ánimo de los artistas, o si no es debido, en ellos, a un imperceptible resquebrajamiento, que se esté consumando en torno a ellos, de determinadas actitudes de vida social y democrática. No desearíamos que esta fuga de la verdad estuviese provocada también en ellos, sin que se dieran cuenta, por aquel clima psicológico que se está creando en nuestro país, por esa atmósfera de veto apriorista en el que se querría empezar a sumergir a todo artista consciente, por esa sutil e insistente invitación a la rendición que nos es dirigida cada día por parte de todos los que ven en nuestro cine un arma agresiva de verdad y autoexamen.

Venga, no nos engañemos a nosotros mismos, no creemos, con nuestras propias manos, muñecos de paja, para poder después destruirlos con facilidad y ofrecer una prueba fácil de nuestra inteligencia; no nos vengamos con el cuento de que nuestro verismo es «el pesimismo», las porquerías, los urinarios, las palabrotas, los delincuentes. Hemos sabido desde siempre que nuestra voluntad de sumergirnos en la verdad de nuestro paisaje, nuestro deseo de aire libre no era masoquismo, autolesionismo o superficialidad. Hay que darse cuenta, sobre todo, de un hecho: estamos apenas en los comienzos de nuestro camino de investigación y de descubrimiento. Nuestro país es todavía mucho más virgen e inexplorado de lo que nosotros suponemos. Siglos de ignorancia y de injusticia han estratificado nuestra sociedad según una complicada estructura que lentamente, incluso el artista, con la luz de las propias intuiciones, puede contribuir a desentrañar, a desenredar. Entre los pliegues de nuestro antiguo paisaje anidan misterios y existencias que constituyen preciosas minas para el artista explorador. También existen el campo y las fábricas, las casas densas de drama de nuestra provincia, que todavía están esperando el descubrimiento y la poesía, ahí está nuestra historia, pero la de verdad, sin retórica, la que espera todavía una interpretación. Está el sur, reclamando ser rescatado del folklore, de la misma forma que, a nivel político, reclama sus reformas.

Sería muy grave que precisamente ahora, apenas iniciado nuestro camino, nos dejáramos vencer por el cansancio y nos desanimásemos por el previsible contraataque del conformismo oficial, que nos dejásemos contaminar, también nosotros, por el veneno de este conformismo. Ánimo De Sica, Rossellini, De Santis, Visconti, Blasetti, Lattuada, Germi, Zampa. El destino del cine italiano está hoy en vuestras manos. Con vuestros films, con vuestros éxitos en Italia, en el extranjero, habéis conquistado un prestigio y asumido responsabilidades de las que, ahora, tendréis que responder ante la cultura italiana, ante los intelectuales italianos, ante todos aquellos que son vuestros colaboradores y amigos. Tenéis la fuerza y el prestigio necesarios para imponer, vosotros, hoy, a los productores menos voluntariosos y menos animosos, *el camino que hay que seguir*. Por suerte para vosotros y para Italia todavía no estáis en Hollywood, y si queréis proseguir vuestra labor de descubrimiento y de liberación moral e intelectual de nuestro país y de nuestras costumbres, no habrá censura, no habrá hipocresía que pueda convenceros. Hoy, alguno de vosotros está en el «Indice». Es una buena señal. El día en que los amanerados, los conformistas os tengan como amigos y aliados, aunque sean indirectos, el día en que nuevos «retornos» románticos, en que nuevos simbolismos, nuevas modas literarias, nuevas evasiones os seduzcan, ese día el cine italiano y la cultura italiana habrán dejado de necesitaros.

Dos palabras sobre el neorrealismo*

Roberto Rossellini

Soy un realizador de films, no un esteta, y no creo poder indicar con absoluta precisión qué es el *realismo*. Sin embargo, sí puedo decir cómo lo siento yo, cuál es mi idea sobre él.

Una mayor curiosidad hacia los individuos. Una necesidad específica del hombre moderno, de decir las cosas como son, de darse cuenta de la realidad de forma, diría, despiadadamente concreta, correspondiente al interés, típicamente contemporáneo, por los resultados estadísticos y científicos. Una sincera necesidad, también, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que ésta sea.

Dar su exacto valor a cualquier cosa, significa conocer su sentido auténtico y universal. Todavía hay quien considera al realismo como algo externo, como una salida al exterior, como una contemplación de harapos y padecimientos. El realismo, para mí, no es más que la forma artística de la verdad. Cuando se reconstruye la verdad, se obtiene la expresión. Si es una verdad de pacotilla, se advierte su falsedad y no se logra la expresión.

El objeto vivo del film realista es «el mundo», no la historia ni la narración. Carece de tesis pre-constituidas porque surgen por sí

* Texto publicado originalmente en la revista *Retrospettive*, núm. 4, abril de 1953.

mismas. No es amante de lo superfluo ni de lo espectacular, que al contrario rechaza; va al meollo de la cuestión. No se queda en la superficie, sino que busca los hilos más sutiles del alma. Rechaza los lenocinios y las fórmulas, busca las motivaciones que están dentro de cada uno de nosotros.

El film realista es el film que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar.

Todos nosotros hemos asumido, en la posguerra, este compromiso. Para nosotros lo importante era la búsqueda de la verdad, la correspondencia con la realidad. Para los primeros directores italianos, llamados neorrealistas, se trató de un verdadero acto de valor, y esto nadie puede negarlo. Posteriormente, a la zaga de los que podrían ser definidos como innovadores, llegaron los vulgarizadores: estos últimos son tal vez más importantes aún, difundieron el neorrealismo a niveles más amplios de compresión. Luego, como era de esperar, llegaron también las falsificaciones y las desviaciones. Pero para entonces el neorrealismo ya había recorrido un buen trecho de su camino.

La aparición del neorrealismo hay que buscarla, en primer lugar, en ciertos documentales novelados de la posguerra, después en films de guerra con argumento y finalmente, y sobre todo, en algunos films menores, en los que la fórmula, si podemos llamarla así, del neorrealismo se va configurando a través de las creaciones espontáneas de los propios actores. El neorrealismo surge, pues, inconscientemente como film dialectal; más tarde adquirirá conciencia en plena efervescencia de los problemas humanos y sociales de la guerra y de la posguerra. Y, a nivel de film dialectal, el neorrealismo se remite históricamente a antecedentes menos inmediatos.

Con *Roma, ciudad abierta*[1] el llamado neorrealismo se reveló, de forma más impresionante, al mundo. De entonces acá, y desde mis primeros documentales, ha habido una sola y única línea aunque a través de diferentes caminos. No tengo fórmulas ni ideas previas, pero considerando mis films retrospectivamente, advierto sin duda elementos que son constantes en todos ellos y que van repitiéndose no programáticamente, sino con toda naturalidad. Sobre todo la «coralidad». El film realista es en sí mismo coral (los marineros de *La nave blanca*[2] son tan importantes como la

---

[1] *Roma, città aperta*, 1945.
[2] Data de 1941.

población de *Roma, ciudad abierta,* y como los partisanos de *Paisà*[3] o los frailes de *Francesco, juglar de Dios*[4]).

Luego la forma «documental» de observar y analizar; por tanto, el continuo retorno, incluso en la documentación más estricta, a la «fantasía», ya que en el hombre hay una parte que tiende a lo concreto y otra que tiende a la imaginación. La primera tendencia no debe sofocar a la segunda. Por último, la «religiosidad». En la narración cinematográfica la «espera» es fundamental: toda solución surge de la espera. Es la espera la que hace vivir, la espera la que desencadena la realidad, la espera la que, tras la preparación, permite la liberación.

---

[3] *Paisà,* 1946.

[4] *Francesco, giullare di Dio,* 1950.

Tesis sobre el neorrealismo

CESARE ZAVATTINI

Dos observaciones preliminares:

1) El neorrealismo es hoy nuestra única bandera. Fuera del ámbito crítico de esta palabra corremos el peligro de no entendernos. El neorrealismo es la base del único y vital movimiento del cine italiano; por eso cualquier discusión seria y profunda debe producirse *dentro* del neorrealismo. Las formas de moverse en el marco del neorrealismo pueden ser muchas, pero la unidad viene dada por un frente común de lucha y de inspiración, de consciente interés social.

2) El neorrealismo no es un movimiento de naturaleza estrictamente histórica —en el sentido de que esté vinculado a los grandes ideales históricamente enraizados en el pueblo italiano—; nace más bien de una nueva actitud ante la realidad. Por tanto, no cabe pensar que un movimiento de esta naturaleza tenga su propia existencia vinculada al breve período de descomposición social típico de la posguerra, y pueda liquidarse con la frase: «Basta con el neorrealismo: la situación italiana se ha normalizado.» Precisamente en la línea de las consideraciones a las que nos ha llevado la guerra, hemos descubierto, al contrario, que la vida no se ha normalizado, que la regla de nuestra sociedad no puede ser la vida *normal,* sino la que se quiere hacer pasar como la *excepción:* desde la miseria a la injusticia, en sus formas manifiestas o encubiertas. Veamos, entonces, dónde reside la perspectiva del neorrealismo: en el descubrimiento de la *actualidad.* Hasta hace muy poco la

cinematografía se basaba en el argumento, fruto de la imaginación. Todo surgía como si la actualidad, el hecho sin corte novelesco, no existiese. Para el cine, lo único que existía eran los «grandes» hechos. La guerra, en cambio, nos hizo descubrir la vida en sus valores permanentes. «Es la guerra», dijimos, y nos encontramos en contacto con una realidad tremebundamente descompuesta, mientras iba adquiriendo consistencia una disposición pacifista en nuestro espíritu.

Los primeros films neorrealistas que iniciaban un discurso de amplio alcance humano no podrían haber surgido sin la coincidencia del hecho contingente (histórico-social-político) y los intereses de eternidad que habían madurado en nosotros. Nuestra vinculación a la mejor tradición del pasado —un cierto espíritu del *risorgimento* que había en nuestra actitud— respondía a nuestra preocupación humana, *antirretórica,* que se situaba decidida y polémicamente contra la hipocresía y la opresión del fascismo. Otra coincidencia: el neorrealismo en contacto con la realidad descubrió, sobre todo, hambre, miseria, explotación por parte de los ricos; por eso fue *naturalmente* socialista. (No creo en absoluto en los que son neorrealistas y reaccionarios: olvidan, efectivamente, que el neorrealismo coincide con las necesidades extremas de la población.) Por supuesto no puedo decir cuál va a ser su futura evolución, porque no puedo saber cuál va a ser la futura evolución de nuestra sociedad; pero el neorrealismo dará cuenta sin cesar de esta evolución, porque, como el sudor a la piel, el neorrealismo permanece pegado al presente. Jamás aplaza el conocimiento de un hecho de su propio tiempo, creo que su moral y su estilo radican precisamente en esto.

Pero, entendámonos: el neorrealismo no puede partir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine. Nuestra preocupación común consiste en intentar saber cómo están las cosas a nuestro alrededor; y que esto no parezca una banalidad: para mucha gente la verdad carece de interés, o por lo menos no están interesados en darla a conocer; porque conocer quiere decir proveer; y así la derecha aplaza, unos más y otros menos, el conocimiento de los problemas vitales de las masas. ¿Durante cuántos años han sido aplazados los *Granili* en Nápoles? No es más que un ejemplo. No la esperanza, sino la inmediatez, la urgencia y la responsabilidad de cualquier tipo de aplazamiento, como en el caso de los *Granili,* constituyen el punto de contacto

entre la izquierda y el cristianismo. Este conocimiento no tiene límites. Acepto incluso que se me muestre cómo se fabrican las *banderillas*[1], siempre que se me desvele todo el proceso de producción, con todas las relaciones humanas y sociales que ello implica. Sólo de esta forma el *espíritu de encuesta* dejará de ser una equiparación de las formas de expresión. A propósito de este *espíritu de encuesta,* me sorprende que haya que explicar que en él se articulan todas las posibilidades creativas del espíritu humano. Si, por ejemplo, un decadente tiene que describir una botella, pondrá el acento, sobre todo, en las iridiscencias del vidrio, pero se le escaparán hechos humana y artísticamente importantes: que para hacer aquella botella, y otros miles de botellas parecidas a aquélla, un obrero tiene que soplar día tras día el vidrio, y a los 40 años se habrá quedado sin pulmones, para decir sólo uno de los más importantes.

Sin embargo, conocer no es suficiente. Los artistas tienen que mirar la realidad a través de la *convivencia.* La necesidad de convivencia puede nacer de experiencias de tipo ancestral; pero a nosotros —argumentistas, guionistas, directores— nos interesa instaurar relaciones profundas con los demás hombres y con la realidad; hasta conseguir una nueva relación de producción artística que no sólo transforme nuestro arte, sino que produzca resultados en la vida, de forma que se produzca una mayor convivencia entre los hombres. Muy pocos poseen la requerida paciencia para mirar y escuchar. Y, sin embargo, basta un gesto, una palabra, para modificar una relación.

El hombre sentado frente a mí en el compartimento vacío me es antipático; después me dice «¿Puedo abrir la ventanilla?», y todo cambia. Y cuanto más se profundiza en la realidad, más se *analizan* los hombres y las situaciones, más se destacan las relaciones de *coincidencia,* y más se pone el acento en la *comunidad* de los intereses. En una palabra, se trabaja para salir de las abstracciones.

En la novela los protagonistas eran *héroes;* el zapato del héroe era un zapato especial. Nosotros, en cambio, intentamos captar el punto en común de nuestros personajes. En mi zapato, en el suyo, en el del rico, en el del obrero encontramos los mismos ingredientes, el mismo trabajo del hombre. (El neorrealismo es siempre un proceso de no diferenciación, tiende a descubrir los derechos comunes a partir de las necesidades de la vida elemental; por eso

[1] En castellano en el original *(N. del T.).*

es amor a la vida, y creo que por eso protesta contra la guerra de una forma más profunda y natural, menos «política» que los alemanes, los franceses, y ya no hablemos de los ingleses. Quizá en eso se pueda reconocer la cualidad italiana del neorrealismo.)

Y ahora hablemos de la *forma*. Es decir, ¿cómo expresar cinematográficamente esta realidad? Querría repetir aquí una vez más que un contenido que se quiere expresar siempre encuentra su propia técnica. Y luego está la imaginación, siempre y cuando se ejerza en la realidad y no en el limbo. Y esto merece una explicación. No querría que se pensase que para mí los *únicos hechos* son los *hechos de la crónica de sucesos*. He querido dirigir mi atención también sobre los hechos de la crónica de sucesos con la intención de reconstruirlos de la forma más próxima a la realidad, utilizando la imaginación a partir de lo que el profundo conocimiento del hecho te sugiere. Creo que lo coherente sería captarlos con el objetivo en el mismo momento en que se producen. Eso es lo que querría haber hecho en *Italia mia*[2]: entendámonos de una vez para siempre (pero, Dios mío, ¡cómo se puede llegar a pensar que esté hablando de una mecánica fotográfica! Si fuese posible asombrarnos y adiestrarnos en cualquier toma mecánica de la realidad, significaría que la gracia se había desparramado finalmente sobre el hombre, hasta el punto de que ya no necesitaría al arte, porque se consumiría —y lo consumiría todo— en la vida): toda relación con la cosa que se quiere comunicar es una relación que implica una *elección* y, por tanto, un acto creativo del *sujeto;* sólo que en nuestro caso este sujeto consuma el «coito» ahí mismo —*in loco*—, en lugar de comenzarlo en contacto con el objeto para luego ir a terminarlo en otro lugar. Esto es lo que yo llamo *cine de encuentro*.

Con este método de trabajo se podría obtener un doble resultado: 1) Por lo que se refiere a los hábitos morales, los hombres del cine saldrían *fuera,* en contacto directo con la realidad. Habrá quien se quede en la primera etapa, otros en la segunda y otros en la tercera. Pero en el bosque de la vida el cineasta está siempre *al acecho* del ciervo de oro, de la realidad social capaz de mover sus cuerdas creativas. Luego cada uno elaborará a su manera la realidad; pero podemos estar seguros de dos cosas: de que habrá lanzado su grito en el bosque y no sentado ante una mesa, y de que habremos asegurado una conti-

---

[2] Argumento que no llegó a realizarse y que data de 1951, después de pasar por las manos de De Sica y de Rossellini.

nuidad moral en el ojo de la cámara. 2) Se crearía una producción que escapa a la misma matriz moral de nuestro tiempo, incorporando la novedad de una conciencia colectiva. Incluso en virtud del número. Si hacemos cien films al año inspirados en estos criterios, cambiamos las relaciones de producción. Si sólo hacemos tres, quiere decir que estamos sometidos a las relaciones de producción existentes actualmente.

Si he afirmado con una cierta violencia polémica estos conceptos —que no son mi mucho menos los de un teórico y un sistemático, sino las ideas de un hombre que se esfuerza por comprender las razones de lo que han hecho y pueden llegar a hacer los cineastas italianos—, es porque a veces me ha parecido que se estaba perdiendo el sentido de la enseñanza neorrealista, hasta el punto de ver prevalecer a aquellas fuerzas que intentaban presentar al neorrealismo como un espejismo o como un cadáver. Hay que reconocer que ha habido, y hay, bastantes deserciones y cambios de ruta, y así los films no nacen del fondo de la propia conciencia, sino del «tráfico» cinematográfico que, a veces, coincide también con buenas aportaciones sociales, cuando «el ambiente» siente su «oportunidad» práctica, no sé si me explico. Son muy pocos los que tienen un programa; cuando, en cambio, en el terreno cinematográfico cada uno debería tener un programa, no para equilibrar las personalidades, sino para dar a cada personalidad el refuerzo de una conciencia crítica del poder inmediato y determinante del medio que se tiene a disposición. Paradójicamente, se puede decir que un hombre de cine que tenga un programa —una línea— ya pertenece al ámbito del neorrealismo. Sin embargo, incluso alguno de aquellos hombres a los que tanto debe el cine italiano, a raíz de sus evoluciones posteriores, han permitido que se insinuase la sospecha de que durante un tiempo hubiesen sido neorrealistas sin saberlo —es decir, sin programa—, ofreciendo de esta forma a los adversarios una prueba implícita para su tesis denigratoria: considerar al neorrealismo como algo de una mañana, o incluso peor.

Al margen de mi tono polémico —¡una paradoja a veces puede resultar más eficaz que un sutil razonamiento como instrumento de ruptura!—, quería decir que la alternativa era, y es, una sola: o del neorrealismo, llevado a sus últimas consecuencias, sale una nueva narrativa cinematográfica, o habrá prevalecido el otro tipo de cine, ese contra el que todos, al menos de palabra, luchamos. Y no lo digo únicamente en interés del artista; al

mismo tiempo hay que impedir que el público se aficione a la hipocresía del cine, que se convierta en algo socialmente inoperante.

Por suerte, a pesar del intento de anularlo, el neorrealismo nos ha dejado una forma de narrar implícita a partir de los hechos que ha llevado a la pantalla. El neorrealismo, de hecho, ha empezado por sacar a primer plano un tipo de héroes ignorados por el pasado o presentados de forma falsa. El pueblo ha sido el protagonista de nuestros mejores films y nadie se preguntaba por qué; era algo aceptado por todos. En cambio, ahora, hemos tenido que llegar al compromiso.

En cuanto al estilo, en sentido estricto, me parece típico del neorrealismo el carácter *analítico* de la narración, en oposición al *sintetismo* burgués: sentido analítico como continuidad de la presencia del elemento humano con todas las deducciones que cada uno sepa y quiera hacer. Pero sin sustraerse, o sustrayéndose con una dificultad mucho mayor, a nuestra responsabilidad *actual*.

La síntesis de la burguesía era el mejor bocado, el corazón del filete; así, los cineastas tomaban lo exquisito de la vida, los aspectos más representativos de una situación de bienestar y de privilegio. Por otra parte, hay que precisar críticamente el alcance del neorrealismo, el que existe ahora —desde hace poco tiempo, a decir verdad— con una participación cada vez mayor de la cultura italiana (y no podía ser de otra forma, en la medida en que la participación de buenos y verdaderos escritores en el oficio del cine es cada vez mayor). En torno a esta participación —que no debe limitarse a la oferta de novelas, sino que tiene que contribuir al enriquecimiento del lenguaje cinematográfico (dotado de las mismas posibilidades que el lenguaje literario)— no cabe duda de que puede hacer avanzar enormemente al cine, si los escritores se aproximan a él con espíritu menos «provisional» del que han hecho gala hasta ahora. Que piensen que de la misma forma que no hay límites para la palabra ni para los estilos de la misma, tampoco hay límites para la imagen cinematográfica y para sus estilos. Sin embargo, cuando se haya precisado la tesis neorrealista en todos sus elementos críticos, descubriremos un vacío, un terrible valle de lágrimas entre nuestras formulaciones teóricas y nuestra producción. Muy pocos van a ser los films que se salven de esta necesaria confrontación.

Pensamos en nuestra necesidad de verdad, en la urgencia que hay en todos nosotros por ver todo aquello que antes no nos

mostraban, y el cine nos aparecerá como el medio fatal, providencial para nuestra apremiante necesidad de *actualidad.* Efectivamente, el cine es el único medio capaz de tomar el objeto tal como ha sido elegido: el espacio entre la intuición y la realización es *mínimo.* La sugestión de la palabra la ofrece el cine de forma más inmediata y más persuasiva. En un momento en que la carrera es cuestión de segundos, el cine está destinado a llevarse todos los trofeos. Pero el objetivo fotográfico todavía puede hacer más: revelarnos de una persona —una vez que su imagen sea proyectada en la pantalla ante un determinado público— una zona humana más extensa que la que normalmente suele ofrecer de sí misma. Y, si es verdad que el arte es lucha del hombre por identificarse, inundemos Italia de *films de conocimiento.*

He hablado de diferentes *formas* en las que se articula el frente neorrealista. Usted, Enzo Muzii, no tiene que pensar que yo rechazo una novela cinematográfica tal como usted la ha ilustrado en *Emilia;* yo digo sólo que mientras usted cree que es la *única* forma hacia la que debería tender el neorrealismo, yo la considero solamente *una* de las formas. Esa relación entre pasado y presente —la tradición, a fin de cuentas—, esa correlación de la que usted habla, pueden efectivamente darse; es más, deben darse también en las demás formas; como la *encuesta,* la reconstrucción de un hecho de la crónica de sucesos con los personajes auténticos, etc.: depende de la capacidad de *excavación* del autor; pero incluso aceptando, como hipótesis, su punto de vista *íntegramente,* todas las experiencias actuales del neorrealismo sólo pueden ser premisas indispensables —laboratorio— de la materia que en la novela cinematográfica por usted auspiciada hallaría su asunción.

Y ahora nos queda por añadir que, como es natural, también los resultados son diferentes. Algunos de nuestros films pertenecen al arco neorrealista; otros no. Usted quiere aclaraciones en este sentido sobre *Estación Termini*[3] y otras cosas mías recientes: le diré que no considero a *Estación Termini,* por lo que se refiere a mi parte de escritor de cine, como un documento de mi carrera neorrealista, en cuanto la coproducción (italo-norteamericana) ha diluido mucho un cierto germen neorrealista que tenía en un principio (análisis de un tiempo y de un espacio muy limitados). *Umberto D*[4] pertenece al «arco» sólo parcialmente en virtud de su

[3] *Stazione Termini* (1953), de Vittorio De Sica.
[4] Film dirigido por De Sica en 1951.

voluntad de estudio de un modesto personaje de nuestro tiempo. *Italia mia* tiene un principio neorrealista en el sentido más preciso de lo que es para mí el programa neorrealista: necesidad de conocimiento de nuestro país y confianza absoluta en que van a producirse *encuentros* que merezca la pena contar (la oportunidad de las ocasiones se multiplica con el aumento de nuestra conciencia nacional y humana). *Luzzara-Venezia*[5], el argumento que Zampa va a realizar sobre el Po y cuyos intérpretes van a ser mis paisanos de Luzzara (precisamente se lo he leído junto con otras cosas a sus amigos boloñeses), sólo entra como punto de partida en el programa neorrealista. Pueden encontrarse *aspectos* del neorrealismo en la idea central de *Amore in città*[6], y en el episodio de *Caterina Rigoglioso,* que habría tenido que ser una encuesta en toda regla; y lo mismo puede decirse de *Nosotras, las mujeres*[7], que en mi opinión pellizca algo del pastel neorrealista, ya que al menos se puede detectar un profundo sentido moral (a pesar de las enormes contaminaciones que el espíritu inicial ha sufrido a la hora de elegir los hechos) en la necesidad de diálogo afirmada por mujeres-actrices que se ofrecen al público. Frente a estas confesiones, el espectador, entre otras cosas, tendría que controlar su complejo de inferioridad frente al mito-actor. En este sentido, hay que decir también que en la batalla contra la *invención argumentista,* y contra el *espectáculo,* no haya sitio para el *actor-sacerdote.* El actor tendría que ser —como ya he dicho en repetidas ocasiones— un hombre; el hombre, Tonio, que interrumpe por un momento su trabajo, se coloca ante la cámara y vuelve a continuación a su trabajo. Pero no pasan de ser sueños, mientras el cine cueste millones, mejor dicho, miles de millones. No hay que olvidar, sin embargo, que este pertenecer al programa neorrealista en un sentido o en otro, pero *nunca del todo* (como natural evolución de un razonamiento ineluctable), es la prueba de la ambigüedad en la que se mueve toda nuestra producción cinematográfica y nuestra sociedad. En un mismo film podemos encontrar todos los componentes: un

[5] No consta que llegara a realizarse.

[6] Zavattini supervisó el conjunto del film, además de colaborar en los guiones, cuyos seis episodios datan de 1953: *Tentato suicidio,* de Michelangelo Antonioni; *Agenzia matrimoniale,* de Federico Fellini; *Gli italiani si voltano,* de Alberto Lattuada; *L'amore che si paga,* de Carlo Lizzani; *Caterina Rigoglioso* o *Pietà per Caterina* o *La storia di Caterina,* de Francesco Maselli y Cesare Zavattini, y *Paradiso per tre ore,* de Dino Risi.

[7] *Siamo donne,* film de 1953, en el que Zavattini también supervisó además de participar en los guiones, y cuyos cinco episodios, sobre otras tantas «estrellas», fueron dirigidos por Luchino Visconti, Luigi Zampa, Roberto Rossellini, Giani Franciolini y Alfredo Guarini.

poco de valor, un poco de cobardía, otro poco de social, un poco de autocensurado, un poco de censurado y, en fin, otro poco de *compromiso*.

Se han dicho muchas cosas sobre ese otro tipo de film, en mi opinión neorrealista, que he llamado *film encuesta*. Alguien dijo que es «monstruoso» hacer repetir a Caterina Rigoglioso su gesto. Pues bien, es precisamente esta reacción experimentada, este calificativo de *monstruosidad*, lo que denuncia un miedo a mirar hasta el fondo a la verdad, y la preocupación que muchos tienen de denunciar, pero *cum iudicio*.

En el futuro el realismo encontrará otras formas, pero mientras tanto tiene que conocer, incluso mediante medios crueles, para poner a los hombres en condiciones de tomar decisiones. Coloquemos a un trabajador en paro quieto delante de la cámara y después inmovilicemos al público durante cinco minutos ante esa imagen proyectada en la pantalla. Pero eso no gusta. Se grita: «¡Montaje!», para que las imágenes discurran con rapidez y el conocimiento del público sea superficial, y no se profundice la verdad. He dicho un trabajador en paro, pero podría decir cualquier cosa que exija una intervención urgente y respecto a la cual la *duración* de nuestra atención resulta siempre inferior a la necesidad de conocerla realmente.

Eso explica por qué mi compromiso moral se halla totalmente dirigido a lo *actual*, aunque me alimente del pasado; creo, en efecto, que para que una acción sea eficiente hay que ponerle límites, hay que circunscribirla, como hace el cirujano, a un terreno operativo. El que este imperativo de lo *actual* no esté lo suficientemente difuso perjudica a la evolución del neorrealismo.

Alguien ha dicho, criticándome, que mi preocupación por *los detalles* es excesiva y corre el peligro de deformar la realidad. Quiero precisar que en mi trabajo lo que me mueve no es la búsqueda de *los detalles*, sino más bien una violenta polémica contra *lo general* tal como ha sido visto hasta ahora. Será porque prevengo —cómplice y correo— de una época en la que todo era jerarquía, que hoy para poder trabajar tengo que sentir la *no jerarquía* de los hechos, y que me resisto a ver la vida como *sucesivos cortes de luz*. Miro los pequeños acontecimientos y en ellos hallo de todo. Si me moviese a través de grandes síntesis, no conocería la vida de los hombres, el sentido más oculto de cada uno de sus gestos. ¡Conozcámonos primero en los gestos cotidianos y contribuyamos así a defender la dignidad de la profesión

humana! Y si nuestro estudio, nuestro análisis, nuestra observación termina en un *borrador,* querrá decir que hemos sido superficiales, o que el compromiso —la instancia del productor, del público, de la mala conciencia o de la cuenta bancaria— ha sido más fuerte que nosotros. Los hechos cotidianos son pequeños si vemos pequeño. De la misma forma que el poeta no espera la inspiración, tampoco el neorrealismo tiene que esperar los datos, sino que sigue los pasos de la realidad que es constantemente todo.

Trabajo para el cine italiano desde 1934 y tengo conciencia de haber contribuido a producir alguna ruptura en los esquemas utilizados. Si me cuento entre aquellos (pocos, a decir verdad) que creen en el neorrealismo como en la más poderosa referencia a las cosas existentes hoy, no es desde luego por falta de imaginación, todo lo contrario, pues tengo que hacer enormes esfuerzos para no dejarme vencer por la fantasía. Imaginación en el sentido tradicional del término tengo incluso demasiada; lo que ocurre es que el neorrealismo nos exige que la fantasía sea practicada *in loco,* sobre lo *actual,* sobre la realidad que queremos conocer, porque los hechos revelan toda su natural fuerza fantástica cuando son estudiados profundizando en ellos: sólo entonces se convierten en espectáculo porque son revelaciones.

Nota de los editores de las «Obras Completas» de C. Z.

El texto de Zavattini, publicado por la revista Emilia *(núm. 21, noviembre de 1953), entra en abierta polémica con un artículo de Enzo Muzii, titulado «Realismo adulto» y aparecido en el núm. 17 (julio de 1953) de la misma revista. Refiriéndose a un debate que la revista quincenal* Cinema Nuovo, *dirigida por Guido Aristarco, había abierto sobre «El realismo italiano en el cine y en la literatura», y manifestándose plenamente de acuerdo con las argumentaciones críticas de Franco Fortini y de Romano Bilenchi, tras haber reconocido la importancia de la batalla por la libertad de expresión librada por los cineastas italianos, por los movimientos culturales y por los partidos de izquierdas, Muzii abogaba por una verificación de los problemas relacionados con la «perspectiva estética que se le plantea a nuestro realismo cinematográfico»:*

> Para nosotros la cuestión de fondo estriba en esto: el realismo no puede ser reducido a una fórmula; el realismo surge a

partir de una actitud del artista frente a la realidad; no puede y no debe tener una temática preestablecida. Para entendernos, nuestro realismo cinematográfico no puede quedarse en una especie de populismo dialectal, ni degenerar en el apunte de crónica puro y simple, como parece sostener Zavattini. Actualmente existen las premisas de orden histórico (premisas maduradas en la sociedad civil italiana), para que el realismo cinematográfico se haga adulto, es decir, se plantee los problemas de una narrativa al estilo de la gran novela del siglo XIX, donde tenga cabida toda la realidad italiana en su compleja articulación entre pasado y presente, en su dialéctica social, en la plenitud de los sentimientos del pueblo. Bajo esta clave podemos ver la evolución del realismo que pasa de «objetivo» —es decir, documentalista—, y en el peor de los casos esquemático, a crítico, y dirige su análisis a recomponer críticamente la sociedad nacional en su trama de contemporaneidad y de tradición. No ya una narrativa de tesis, sino una narrativa en la que el conflicto de los sentimientos y de las psicologías —las palabras no deben darnos miedo— halle una confrontación dialéctica en las pasiones, en las luchas, en el fermento ideal de nuestro tiempo. Ahí está, delineándose en el horizonte del realismo, el film histórico (y, no es casual, que aparezcan precisamente ahora las primeras muestras seriamente comprometidas ambientadas en el Risorgimento); ahí está la urgente demanda a nuestro realismo de un retrato no parcial de nuestra sociedad, en la que el obrero, y el campesino, y el empleado, y el «barbudo», el intelectual, el burgués no están vistos por separado, como caracteres, sino en su recíproco condicionamiento bajo el cielo vivísimo de su vida cotidiana; ahí está, entre los temas más candentes, un film sobre la burguesía italiana, que, por una parte, es la de los Dado Ruspoli, pero que también es aquella otra más anónima —y a la vez tan *real* en sus prejuicios y en su fanatismo del bien y del mal— que se llama «clase media».

Aunque Muzii, en este artículo, habla del film histórico realista, sus referencias son La pattuglia sperduta *de Piero Nelli y* Senso *de Luchino Visconti.*

Nota de Enzo Muzii en el volumen «Sul Neorealismo»*

Con una praxis —que es como decir, con una corrección— que ya no es de estos tiempos iracundos, Cesare Zavattini ha abierto una polémica con un artículo nuestro (véase «Realismo adulto», en Emilia, *núm. 17), que, dejando a un lado el tema de fondo, tenía el inconveniente, sin duda, de ser demasiado apresurada.*

Nuestra polémica se ha desarrollado bajo la forma de una apasionada y sincera conversación, a lo largo de la cual Zavattini ha tenido ocasión de exponer las líneas de su acabada concepción del cine. Tesis sobre el neorrealismo *podríamos llamar a estos apuntes extraídos de aquella conversación, y que creemos pueda ser útil reproducir aquí de común acuerdo con Zavattini. Tenga en cuenta el lector que está ante una redacción extraída de un texto no estenografiado, que refleja, por otra parte —¡sin que creamos que eso sea un defecto!—, el tono apasionado de la discusión y de la forma dialogada. Añadiendo a estas* tesis *las recogidas por Gandin, tras una conversación análoga con Zavattini, en la* Rivista del Cinema Italiano, *y aun las declaraciones hechas por Zavattini a la radio con motivo de la transmisión* Zavattini, de la literatura al cine, *y las conversaciones con Zavattini publicadas por el eximio Agostino Degli Espinosa en el* Paese Sera, *habremos conseguido un panorama crítico que puede permitir un profundo debate. Al margen de las mezquindades de una polémica personal, queremos, con ello, invitar en este debate a directores, guionistas, críticos y escritores para que el cine italiano —el moralmente comprometido, se entiende— se aclare las ideas. La base de discusión ofrecida por Cesare Zavattini nos parece la más amplia y rica en fermentos humanos y críticos.*

Filmografía esencial (largometraje)

1942 *Obsesión (Ossessione),* de Luchino Visconti.
1942 *Cuatro pasos por las nubes (Quattro passi fra le nuvole),* de Alessandro Blasetti.
1943 *Los niños nos miran (I bambini ci guardano),* de Vittorio De Sica.
1945 *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta),* de Roberto Rossellini.

---

* *Sul Neorealismo. Testi e documenti: 1939-1955,* cuaderno informativo, núm. 59, publicado por la X Mostra Internazionale del Nuevo Cinema, Pesaro, 12 a 19 de septiembre de 1974.

1946 *Paisà (Paisà)*, de R. Rossellini.
1946 *El limpiabotas (Sciuscià)*, de V. De Sica.
1946 *Il bandito*, de Alberto Lattuada.
1946 *Vivir en paz (Vivere in pace)*, de Luigi Zampa.
1946 *Il sole sorge ancora*, de Aldo Vergano.
1947 *Alemania, año cero (Germania, anno zero)*, de R. Rossellini.
1947 *Caccia tragica*, de Giuseppe De Santis.
1947 *Anni difficili*, de L. Zampa.
1947 *El amor (L'amore)* (2 episodios), de R. Rossellini.
1948 *Sotto il sole di Roma*, de Renato Castellani.
1948 *La tierra tiembla (La terra trema)*, de L. Visconti.
1948 *El ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)*, de V. De Sica.
1948 *Arroz amargo (Riso amaro)*, de G. De Santis.
1949 *Il mulino del Po*, de A. Lattuada.
1949 *In nome della legge*, de Pietro Germi.
1949 *È primavera*, de R. Castellani.
1949 *Domenica d'agosto*, de Luciano Emmer.
1949 *Cielo sobre el pantano (Cielo sulla palude)*, de Augusto Genina.
1949 *Stromboli (Stromboli, terra di Dio)*, de R. Rossellini.
1950 *Non c'è pace tra gli ulivi*, de G. De Santis.
1950 *Francesco, juglar de Dios (Francesco, giullare di Dio)*, de R. Rossellini.
1950 *Milagro en Milán (Miracolo a Milano)*, de V. De Sica.
1950 *El camino de la esperanza (Il cammino della speranza)*, de P. Germi.
1950 *Nápoles millonario (Napoli milionaria)*, de Eduardo De Felippo.
1950 *Crónica de un amor (Cronaca di un amore)*, de Michelangelo Antonioni.
1951 *Umberto D (Umberto D)*, de V. De Sica.
1951 *Atención ¡bandidos! (Achtung, banditi!)*, de Carlo Lizzani.
1951 *Bellísima (Bellissima)*, de L. Visconti.
1952 *Roma, ore undici*, de G. De Santis.
1952 *Due soldi di speranza*, de R. Castellani.
1952 *Europa 1951 (Europa'51)*, de R. Rossellini.
1952 *El alcalde, el escribano y su abrigo (Il cappotto)*, de A. Lattuada.
1952 *El jeque blanco (Lo sceicco bianco)*, de Federico Fellini.
1952 *Proceso a la ciudad (Processo alla città)*, de L. Zampa.
1952 *La provinciana (La provinciale)*, de Mario Soldati.
1952 *I vinti*, de M. Antonioni.
1953 *Amore in città*, de M. Antonioni, F. Fellini, A. Lattuada, C. Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi y Cesare Zavattini.
1953 *Nosotras, las mujeres (Siamo donne)*, de Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, R. Rossellini, L. Zampa y L. Visconti.
1954 *La strada (La strada)*, de F. Fellini.
1954 *Crónica de los pobres amantes (Cronache di poveri amanti)*, de G. Lizzani.

1954 *El oro de Nápoles (L'oro di Napoli)*, de V. De Sica.
1955 *Almas sin conciencia (Il bidone)*, de F. Fellini.
1955 *El techo (Il tetto)*, de V. De Sica.
1957 *Las noches de Cabiria (Le notti di Cabiria)*, de F. Fellini [«El viaje al final del neorrealismo», según André Bazin].

12. La Nouvelle Vague francesa

Alexandre Astruc (París, 1923) era ya conocido como crítico de cine y novelista cuando llamó la atención con un extenso artículo, titulado «Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-stylo», publicado en el número 144 de la revista L'Écran Français, *París, 30 de marzo de 1948. Allí anuncia una «nueva era» cinematográfica, viendo al cine como un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito.*

Como realizador, Astruc se destacaría después por Le Rideau cramoisi *(mediometraje, 1951-1952),* Una vida *(1957),* Le Puits et le Pendule *(cortometraje para TV, 1963) y* La Longue marche *(1966); posteriormente se dedicó casi exclusivamente a la televisión y a la crítica. Su artículo de 1948 dejó una importante semilla. En 1958 fue invocado como uno de los preceptos teóricos que impulsaron a la Nouvelle Vague francesa.*

Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo»

ALEXANDRE ASTRUC

> Lo que me interesa del cine es la abstracción.
>
> ORSON WELLES

Es imposible dejar de ver que en el cine está a punto de ocurrir algo. Corremos el peligro de volvernos ciegos ante esta producción habitual que perpetúa año tras año un rostro inmóvil en el que lo insólito carece de espacio.

Ahora bien, en la actualidad el cine se está construyendo una nueva cara. ¿En qué se nota? Basta con mirarlo. Hace falta ser crítico para no ver la sorprendente transformación del rostro que se está efectuando bajo nuestros ojos. ¿Cuáles son las obras por donde pasa esta nueva belleza? Precisamente las que la crítica ha ignorado. No es casualidad si de *La regla del juego*, de Jean Renoir[1], a los films de Orson Welles pasando por *Les Dames du Bois de Boulogne*[2], todo lo que traza las líneas de un nuevo futuro escape a una crítica a la que, en cualquier caso, no podía dejar de escapar.

Pero es significativo que las obras que escapan a las bendiciones de la crítica sean las mismas en las que unos cuantos estamos de acuerdo. Estamos de acuerdo en concederles, por decirlo de

[1] *La Règle du jeu*, 1939.
[2] Film de Robert Bresson de 1944-1945.

algún modo, un carácter innovador. Por dicho motivo hablo de vanguardia. Aparece una vanguardia cada vez que se produce algo nuevo...

Precisemos. El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela.

Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra-stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarle vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas. Maurice Nadeau decía en un artículo de *Combat;* «Si Descartes viviera hoy escribiría novela.» Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su *Discurso del Método* sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente.

Hay que entender que hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo, cosa que obedece exactamente al hecho de que todos los films se proyectan en unas salas. Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier

forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de *un* cine. Habrá *unos* cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento.

Es posible que esta idea del cine expresando el pensamiento no sea nueva. Feyder ya decía: «Puedo hacer un film con *El Espíritu de las Leyes*.» Pero Feyder pensaba en una ilustración de *El Espíritu de las Leyes* mediante la imagen, de la misma manera que Eisenstein en una ilustración de *El Capital* (o en una colección de estampas). Nosotros afirmamos, en cambio, que el cine está a punto de encontrar una forma en la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película, sin tener que pasar por las toscas asociaciones de imágenes que han constituido las delicias del cine mudo. En otras palabras, para explicar el paso del tiempo no hay ninguna necesidad de mostrar la caída de las hojas seguida de los manzanos en flor, y para indicar que un personaje tiene ganas de hacer el amor existen muchas más maneras de proceder que la que consiste en mostrar un cazo de leche desbordando sobre el gas, como hace Henri-Georges Clouzot en *En legítima defensa*[3].

La expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine. La creación de este lenguaje ha preocupado a todos los teóricos y autores cinematográficos, desde Eisenstein hasta los guionistas y adaptadores del cine sonoro. Pero ni el cine mudo, por permanecer prisionero de una concepción estática de la imagen, ni el sonoro clásico, tal como sigue existiendo en la actualidad, han conseguido resolver de manera conveniente el problema. El cine mudo había creído poder hacerlo mediante el montaje y la asociación de las imágenes. Ya conocemos la famosa declaración de Eisenstein: «El montaje es para mí el medio de conferir movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas». En cuando al sonoro, se limitó a adaptarse a los procedimientos del teatro.

* * *

El acontecimiento fundamental de estos últimos años es la toma de conciencia, que está a punto de producirse, del carácter

[3] *Quai des Orfèvres*, 1947.

dinámico, o sea, significativo, de la imagen cinematográfica. Cualquier film, por ser en primer lugar un film en movimiento, es decir, desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el lugar de paso de una lógica implacable, que va de un extremo a otro de sí misma, o mejor aún, de una dialéctica. Nosotros consideramos que esta idea, estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del film, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos. Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento. Desde hoy es posible dar al cine unas obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre o de Camus. Por otra parte, ya podemos contemplar un ejemplo significativo: *L'Espoir*, de André Malraux[4], donde, quizá por vez primera, el lenguaje cinematográfico ofrece un equivalente exacto del lenguaje literario.

Examinemos ahora las concesiones a las falsas necesidades del cine.

Los guionistas que adaptan Balzac o Dostoievsky se disculpan del insensato tratamiento que hacen sufrir a las obras a partir de las cuales construyen sus guiones, alegando determinadas imposibilidades del cine para describir los trasfondos psicológicos o metafísicos. Bajo su mano, Balzac se convierte en una colección de grabados donde la moda ocupa el principal espacio y Dostoievsky comienza a parecerse de pronto a las novelas de Joseph Kessel con borracheras a la rusa en los cabarets y carreras de troika en la nieve. Ahora bien, estas incapacidades son fruto exclusivo de la pereza mental y de la falta de imaginación. El cine actual es capaz de describir cualquier tipo de realidad. Lo que hoy nos interesa del cine es la creación de este lenguaje. No sentimos el menor deseo de rehacer unos documentales poéticos o unos films surrealistas cada vez que podemos escapar a las necesidades comerciales. Entre el cine puro de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo lugar para un cine libre.

---

[4] *Espoir/Sierra de Teruel*, de 1938-1939.

Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica *escritura*. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ello una cierta anécdota (o ninguna, eso carece de importancia), se siga estableciendo una diferencia entre la persona que ha concebido esta obra y la que la ha escrito? ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? ¿Y *Ciudadano Kane*[5] tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles?

Sé perfectamente que también esta vez el término *vanguardia* hará pensar en los films surrealistas y en los llamados abstractos de la pasada posguerra. Pero esta vanguardia ya es una retaguardia. Intentaba crear un terreno exclusivo del cine; nosotros, al contrario, intentamos extenderlo y convertirlo en el lenguaje más vasto y más transparente posible. Problemas como la traducción de los tiempos verbales, como las relaciones lógicas, nos interesan mucho más que la creación de ese arte visual y estático soñado por el surrealismo que, por otra parte, no hacía más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía.

Bien. No se trata de una escuela, ni siquiera de un movimiento, tal vez simplemente de una tendencia. De una toma de conciencia, de una cierta transformación del cine, de un cierto futuro posible y del deseo que sentimos de acelerarlo. Claro está que ninguna tendencia puede manifestarse sin obras. Estas obras apareceran, verán la luz. Las dificultades económicas y materiales del cine crean la sorprendente paradoja de que sea posible hablar de lo que todavía no existe, pues si bien sabemos lo que queremos, no sabemos cuándo y cómo podremos realizarlo. Pero es imposible que este cine no se desarrolle. Este arte no puede vivir con los ojos vueltos hacia el pasado, rumiando los recuerdos, las nostalgias de una época consumida. Su rostro ya se dirige hacia el futuro y, en el cine como en las demás cosas, no existe otra preocupación posible que la del futuro.

---

[5] *Citizen Kane*, de 1941.

Truffaut y la «tradición de la calidad»

En 1950, François Truffaut, que entonces tenía 18 años, trabó amistad con Jean-Luc Godard y con Jacques Rivette tras reiterados encuentros en funciones de la Cinemateca Francesa. El grupo se amplió después a Claude Chabrol y Eric Rohmer. A todos ellos les interesaba poderosamente el cine, y Truffaut en particular era ya el protegido (en cierto sentido, el hijo adoptivo) del crítico André Bazin. Las subsiguientes reuniones, amparadas por la controvertida figura de Henri Langlois como fundador y director de la Cinemateca Francesa, derivaron en que ese grupo de jóvenes comenzó a escribir en Cahiers du Cinéma *(fundada en abril de 1951 por Bazin y Jacques Doniol-Valcroze), probablemente la revista cinematográfica especializada que alcanzaría mayor fama en el mundo. Buena parte de lo que se escribió en* Cahiers *fue el fruto impulsivo de gustos personales y de inclinaciones juveniles, pero tuvo el mérito múltiple de la espontaneidad, el amor por el cine, la revisión de todo tipo de films en la Cinemateca, más la orientación que pudo impartir la mayor cultura de Bazin.*

También tuvo el mérito de la rebeldía. Ante todo, condujo a una revalorización del cine popular de Hollywood, apreciando su estilo vital y su habilidad narrativa (en Howard Hawks, en Alfred Hitchcock), sin dejarse seducir, en cambio, por la pretensión de los grandes temas sociales. Y en segundo lugar, condujo al marcado escepticismo sobre buena parte del cine francés de ese momento, orientado por lo que se dio en llamar la «tradición de la calidad», que se integraba en buena medida con grandes temas literarios o reconstrucciones históricas.

El mayor ataque contra esa «tradición de la calidad» fue escrito en Cahiers *(núm. 31), en enero de 1954, por un Truffaut que solamente contaba con 22 años de edad. Ese largo texto, que habría de alcanzar gran repercusión, se tituló «Una cierta tendencia del cine francés» y se transcribe aquí.*

Una cierta tendencia del cine francés

FRANÇOIS TRUFFAUT

Estas notas no tienen otro objeto que el de intentar definir una cierta tendencia del cine francés —la llamada tendencia del realismo psicológico— y de esbozar sus límites.

Diez o doce films

Si el cine francés existe por un centenar de films anuales, es bien sabido que solamente diez o doce de ellos merecen la atención de los críticos y los cinéfilos.

Estos diez o doce films constituyen lo que se ha llamado alegremente la «tradición de la calidad» y fuerzan, por su ambición, la admiración de la prensa extranjera; defienden dos veces por año los colores de Francia en Cannes y en Venecia, donde, desde 1946, arrebatan con bastante regularidad medallas, leones de oro y grandes premios.

Al principio del sonoro, el cine francés fue el honrado imitador del cine norteamericano. Bajo la influencia de *Scarface,* hacíamos el divertido *Pépé-le-Moko.* Después, el guión francés debido a Prévert, el más claro de su evolución, *Quai des brumes,* queda como obra maestra de la llamada «escuela del realismo poético».

La guerra y la posguerra han renovado nuestro cine. Ha evolucionado bajo el efecto de una presión interna, y al realismo

poético —del cual se puede decir que murió cerrando tras sí *Les Portes de la nuit*— le ha sustituido el «realismo psicológico», ilustrado por Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret y Marcel Pagliero.

Films de guionistas

Si uno quiere acordarse de que Delannoy ha rodado recientemente *Le Bossu* y *La Part de l'ombre;* Autant-Lara, *Le Plombier amoureux* y *Lettres d'amour;* Y. Allégret, *La Boîte aux rêves* y *Les Démons de l'aube,* y que todos estos films son justamente reconocidos como empresas estrictamente comerciales, se admitirá que los éxitos o los fracasos de estos realizadores, ya que estaban en función de los guiones que escogían, *La Symphonie Pastorale, Le Diable au corps, Jeux interdits, Manèges, Un Homme marche dans la ville,* son esencialmente *films de guionistas.*

Y además, la indiscutible evolución del cine francés, ¿no es debida esencialmente a la «renovación» de los guionistas y los temas, a la «audacia» asumida frente a las obras maestras, a la confianza finalmente formulada en que el público sea sensible a los temas generalmente calificados de difíciles?

Es por esto que se hará cuestión aquí de que los guionistas, precisamente, estén en el origen del *realismo psicológico,* en el seno de la «tradición de la calidad»: Jean Aurenche y Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (en su nueva faceta), Robert Scipion, Roland Laudenbach, etc.

Nadie ignora ya hoy...

Después de haber intentado la dirección rodando dos cortometrajes olvidados, Jean Aurenche se ha especializado en la adaptación. En 1936 firmó con Anouilh los diálogos de *Vous n'avez rien à déclarer* y *Les Dégourdis de la 11e.*

Simultáneamente, Pierre Bost publicaba en la NRF [Nouvelle Revue Française] excelentes novelas breves.

Aurenche y Bost formaron equipo por vez primera adaptando y dialogando *Douce,* que dirigió Autant-Lara.

Nadie ignora ya hoy que Aurenche y Bost han rehabilitado la adaptación y que han suplantado el viejo respeto a la letra por su

contrario, el respeto al espíritu, al punto de que se ha llegado a escribir este audaz aforismo: «Una adaptación honrada es una traición» (Carlo Rim, *Travelling et Sex-Appeal*).

La equivalencia

En la adaptación, tal y como Aurenche y Bost la practican, el procedimiento llamado de «la equivalencia» es la piedra de toque. Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas *equivalentes*, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine.

«Inventar sin traicionar» es la frase clave que Aurenche y Bost gustan citar, olvidando que también se puede traicionar por omisión.

El sistema de Aurenche y Bost es tan atrayente en el enunciado mismo de su principio que nadie se ha cuidado de verificar de cerca el funcionamiento.

Eso es un poco lo que me propongo hacer aquí.

* * *

Toda la reputación de Aurenche y Bost queda establecida sobre dos puntos concretos:

1) La *fidelidad* al espíritu de las obras que adaptan.
2) El talento que ponen en ello.

Esa famosa fidelidad...

Desde 1943, Aurenche y Bost han adaptado y dialogado juntos: *Douce*, de Michel Davet; *Le Diable au corps*, de Raymond Radiguet; *Un Recteur à l'île de Sein* (luego *Dieu a besoin des hommes*), de Henri Queffélec; *Les Jeux inconnus* (luego *Jeux interdits*), de François Boyer; *Le Blé en herbe*, de Colette.

Han escrito además una adaptación de *Le Journal d'un curé de campagne* que nunca ha sido filmada, un guión sobre Juana de Arco del que sólo una parte fue realizada (por Delannoy) y finalmente el argumento y diálogos de *L'Auberge rouge* (que dirigió Autant-Lara).

Se habrá notado la profunda diversidad de inspiración de las obras y autores adaptados. Para cumplir el esfuerzo que supone mantenerse fiel al espíritu de Davet, Gide, Radiguet, Queffélec, Boyer, Colette y Bernanos, es preciso poseer, me imagino, una ligereza de espíritu y una personalidad desmultiplicadora poco comunes, así como un singular eclecticismo.

Es necesario considerar también que Aurenche y Bost son llevados a colaborar con los directores más diversos; Delannoy, por ejemplo, se considera voluntariamente como un moralista místico. Pero la menuda vileza de *Le Garçon sauvage*, la mezquindad de *La Minute de verité*, la insignificancia de *La Route Napoléon*, muestran bastante bien la intermitencia de esta vocación.

Por el contrario, Autant-Lara es bien conocido por su inconformismo, sus ideas «avanzadas», su feroz anticlericalismo; reconozcamos a este cineasta el mérito de mantenerse siempre, en sus films, honesto consigo mismo.

* * *

Siendo Pierre Bost el técnico del dúo, es a Jean Aurenche a quien parece corresponder la parte espiritual del trabajo común.

Educado con los jesuitas, Aurenche ha conservado a la vez la nostalgia y la rebeldía. Si ha coqueteado con el surrealismo, parece haber simpatizado con los grupos anarquistas de los años treinta. Eso supone decir lo fuerte que es su personalidad, cuán incompatible parece con las de Gide, Bernanos, Queffélec, Radiguet. Pero el examen de las obras nos enseñará algo.

El sacerdote Amédée Ayfre ha sabido analizar muy bien *La Symphonie Pastorale* y definir las relaciones entre la obra escrita y la obra filmada:

> Reducción de la fe a la psicología religiosa de Gide, reducción luego de ella a la psicología a secas... A este empequeñecimiento cualitativo corresponderá ahora, según una ley bien conocida por los esteticistas, un aumento cuantitativo. Se agregarán nuevos personajes: Piette y Casteran, encargados de representar ciertos sentimientos. La tragedia se convierte en drama, en melodrama (*Dieu au cinéma,* pág. 131; versión castellana: *Dios en el cine,* Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1958).

Lo que me preocupa

Lo que me preocupa en este famoso procedimiento de «la equivalencia» es que no estoy seguro de que una novela albergue escenas infilmables, y menos seguro de que las escenas decretadas como infilmables lo sean para todo el mundo.

Alabando a Robert Bresson por su fidelidad a Bernanos, André Bazin terminaba su excelente artículo «La estilística de Robert Bresson» con estas palabras: «Después de *Le Journal d'un curé de campagne,* Aurenche y Bost no son más que los Viollet-le-Duc de la adaptación.»

Todos los que admiran y conocen bien el film de Bresson recuerdan la admirable escena del confesionario, en la que el rostro de Chantal «ha comenzado a aparecer poco a poco, gradualmente» (Bernanos).

Cuando, algunos años antes que Bresson, Aurenche escribió una adaptación del *Journal,* rechazada por Bernanos, juzgó infilmable esta escena y la sustituyó por la que reproducimos aquí:

> —¿Quiere usted que la atienda aquí? (señala el confesionario).
>
> —Yo nunca me confieso.
>
> —Pero usted se confesó ayer, puesto que ha comulgado esta mañana...
>
> —No he comulgado.
>
> Él la mira muy sorprendido.
>
> —Perdóneme, yo le he dado la comunión.
>
> Chantal se aparta rápidamente hacia el reclinatorio que ocupaba por la mañana.
>
> —Venga a ver.
>
> El cura la sigue. Chantal le señala el libro de misa que ha dejado allí.
>
> —Mire en el libro, señor. En cuanto a mí, no tengo quizá el derecho de tocarlo más.
>
> El cura, muy intrigado, abre el libro y descubre entre dos páginas la hostia que Chantal ha escupido. Su rostro se muestra estupefacto y turbado.
>
> —He escupido la hostia —dice Chantal.
>
> —Ya veo —contesta el cura con una voz neutra.
>
> —¿Nunca había visto eso, verdad? —inquiere Chantal, dura, casi triunfante.
>
> —No, jamás —responde el cura, en apariencia más calmado.
>
> —¿Sabe usted lo que hay que hacer?

El cura cierra los ojos por un instante. Reflexiona o reza, Dice:

—Es muy simple de reparar, señorita. Pero es horrible de cometer.

Se dirige hacia el altar llevando el libro abierto. Chantal le sigue.

—No, no es horrible. Lo que sí es horrible, es recibir la hostia en estado de pecado.

—Entonces, ¿estaba usted en estado de pecado?

—Menos que otros. Pero para ellos eso es igual.

—No juzgue usted.

—Yo no juzgo. Condeno —asevera Chantal con violencia.

—¡Conténgase frente al cuerpo de Cristo!

Él se arrodilla delante del altar, toma la hostia del libro y la traga.

* * *

Una discusión sobre la fe enfrenta hacia la mitad del libro al cura y a un ateo obtuso llamado Arsène. La discusión termina con una frase de éste:

—Cuando se está muerto, todo ha muerto.

Esta discusión, que en la adaptación ocurre sobre la tumba misma del cura, entre Arsène y otro cura, *termina el film*. La frase «Cuando se está muerto, todo ha muerto», debía ser la última réplica del film, la que importa, quizá la única que retiene el público. En su final, Bernanos no decía: «Cuando se está muerto, todo ha muerto», sino «Qué importa esto; todo es Gracia».

Inventar sin traicionar, dicen, pero me parece que allí se trata bastante poco de invención pero mucho de traición. Un detalle o dos más, todavía. Aurenche y Bost no pudieron hacer *Le Journal d'un curé de campagne* porque Bernanos estaba vivo. Bresson ha declarado que, si Bernanos viviera, se habría enfrentado a la obra con mayor libertad. Con lo cual él preocupa a Aurenche y Bost por estar vivo, mientras preocupa a Bresson por estar muerto.

La máscara arrancada

De la simple lectura de este extracto se deduce:

1.º Una preocupación de *infidelidad,* tanto al espíritu como a la letra, constante y deliberada.

2.º Un gusto muy pronunciado por la profanación y la blasfemia.

Esta infidelidad al espíritu degrada tanto a *Le Diable au corps,* que esta novela de amor se convierte en un film antimilitarista, antiburgués; *La Symphonie Pastorale,* en una historia de pastor enamorado, donde Gide se convierte en Béatrix Beck; *Un Recteur à l'île de Sein* cambia su título por el equívoco de *Dieu a besoin des hommes,* donde los isleños nos son mostrados como los famosos «cretinos» de la *Terre sans pain,* de Luis Buñuel.

En cuanto al gusto por la blsfemia, se manifiesta constantemente, de manera más o menos insidiosa, según el tema, el director y aún la estrella.

Recuerdo de memoria la escena del confesionario de *Douce,* el entierro de Marthe en *Le Diable,* las hostias profanadas en esta adaptación del *Journal* (escena llevada a *Dieu a besoin des hommes),* todo el guión y el personaje de Fernandel en *L'Auberge rouge,* la totalidad del guión de *Jeux interdits* (la pelea en el cementerio).

Todo señalaría a Aurenche y Bost para ser los autores de films *francamente* anticlericales, pero como los films de sotanas están a la moda, nuestros autores han aceptado plegarse a ella. Pero como conviene —creen— no traicionar en ningún punto sus convicciones, el tema de la traición y de la blasfemia, los diálogos de doble sentido, vienen aquí y allá a probar a sus compañeros que conocen el arte de «enrollar al productor» dándole satisfacción, y enrollar también al «gran público» igualmente satisfecho.

Este procedimiento merece bastante bien el nombre de *disculpismo;* es perdonable y su empleo es necesario en una época donde hace falta, sin cesar, hacer el tonto para obrar inteligentemente, pero si es lícito «enrollar al productor», ¿no es un poco escandaloso *re-write* [reescribir] así a Gide, Bernanos, Radiguet?

En verdad, Aurenche y Bost trabajan como todos los guionistas del mundo, como antes de la guerra lo hacían Spaak o Natanson.

En el espíritu de ellos, toda historia supone los personajes A, B, C, D. En el interior de esta ecuación, todo se organiza en función de criterios que sólo ellos conocen. Las escenas de cama se realizan de acuerdo a una simetría bien concertada, algunos personajes desaparecen, otros son inventados, el guión se aleja poco a poco del original para convertirse en un todo, informe

pero brillante: un film nuevo, paso a paso, hace su entrada solemne en la «tradición de la calidad».

Sea, me dirán...

Se me dirá: «Admitamos que Aurenche y Bost sean infieles, pero ¿negaría usted su telento?» Por cierto, el talento no está en función de la fidelidad, pero yo no concibo una adaptación valiosa que no haya sido escrita por *un hombre de cine*. Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar al cine subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen siempre haber «hecho el máximo» por él adornándolo con sutilezas, en esa ciencia de matices que forma el tenue mérito de las novelas modernas. Éste no es, por cierto, el defecto menor de los exégetas de nuestro arte, que creen honrarlo usando la jerga literaria (¿no han hablado de Sartre y de Camus para la obra de Pagliero, y de fenomenología respecto a la de Yves Allégret?).

En verdad, Aurenche y Bost hacen insípidas las obras que adaptan, porque «la equivalencia» se encamina, ya en el sentido de la traición, ya en el de la timidez. Véase un breve ejemplo. En *Le Diable,* de Radiguet, François encuentra a Marthe en el andén de una estación, y Marthe salta del tren en marcha; en el film se encuentran en la escuela transformada en hospital. ¿Cuál es el fin de esta *equivalencia?* Permitir a los guionistas esbozar los elementos antimilitaristas agregados a la obra, de acuerdo con Autant-Lara.

Es así evidente que la idea de Radiguet era *una idea de puesta en escena,* mientras que la escena inventada por Aurenche y Bost es *literaria*. Se podría, creédmelo, multiplicar los ejemplos hasta el infinito.

Será preciso que un día...

Los secretos no se guardan más que un tiempo, las fórmulas se divulgan, los nuevos conocimientos científicos son materia de comunicaciones a la Academia de Ciencias, y dado que, si se cree a Aurenche y Bost, la adaptación es una ciencia exacta, será preciso que un día nos digan en nombre de qué criterio, en virtud de qué sistema, de qué geometría interna y misteriosa de la

obra, cortan, añaden, multiplican, dividen y «rectifican» las obras maestras.

Una vez expuesta la idea según la cual estas equivalencias no son más que astucias tímidas para esquivar la dificultad, resolver por la banda sonora los problemas que afectan a la imagen, limpiezas al vacío para no obtener en la pantalla más que cuadros sabios, iluminaciones complicadas, fotografías blanqueadas, con el conjunto mateniendo bien vivaz la «tradición de la calidad», es hora de proceder al examen del conjunto de films dialogados y adaptados por Aurenche y Bost, y de buscar la permanencia de ciertos temas que explicarán, sin justificarla, la *infidelidad* constante de dos guionistas hacia las obras que toman como «pretexto» y como «ocasión».

Resumiendo en dos líneas, veamos cómo aparecen los guiones tratados por Aurenche y Bost:

La Symphonie Pastorale: él es pastor, está casado, ama y no tiene el derecho.

Le Diable au corps: ellos hacen los gestos del amor y no tienen derecho.

Dieu a besoin des hommes: él oficia, bendice, da la extrema unción y no tiene derecho.

Jeux interdits: ellos entierran y no tienen derecho.

Le Blé en herbe: se aman y no tienen derecho.

Se me dirá que narro también el libro, y no lo niego. Solamente hago notar que Gide ha escrito también *La Porte étroite;* Radiguet, *Le Bal du comte d'Orgel;* Colette, *La Vagabonde,* y que ninguna de esas novelas ha tentado a Delannoy o a Autant-Lara.

Señalemos también que sus guiones originales, de los que no creo útil hablar aquí, apoyan el sentido de mi tesis: *Au-delà des grilles, Le Château de verre, L'Auberge rouge...*

Se ve la habilidad de los promotores de la «tradición de la calidad» en no escoger más que los temas que se prestan a los malentendidos sobre los que descansa todo el sistema.

Bajo la cobertura de la literatura —y ciertamente la de «la calidad»— se da al público su dosis habitual de negrura, de inconformismo, de fácil audacia.

Los escritores que han llegado a los diálogos de films han cumplido los mismos imperativos: Anouilh, entre los diálogos de *Les Dégourdis de la 11e* y *Un Caprice de Caroline chérie,* ha introducido en films más ambiciosos su universo, que baña una aspereza de bazar, colocando como telón de fondo las brumas nórdicas traspasadas a Bretaña *(Pattes blanches)*. Otro escritor, Jean Ferry, se ha sacrificado a la moda, él también, y los diálogos de *Manon* podrían también haber sido firmados por Aurenche y Bost: «¡Me cree virgen, y en su vida civil es profesor de psicología!» Nada mejor cabe esperar de los jóvenes guionistas. Simplemente toman el relevo, cuidándose mucho de tocar los tabúes.

Jacques Sigurd, uno de los últimos que ha llegado al «guión y diálogo», hace pareja con Y. Allégret. Juntos han dotado al cine francés de algunas de sus más negras obras maestras: *Dédée d'Anvers, Manèges, Une si jolie petite plage, Les Miracles n'ont lieu qu'une fois, La Jeune folle.* Sigurd ha asimilado muy rápidamente la fórmula; debe estar dotado de un admirable espíritu de síntesis, porque sus guiones oscilan ingeniosamente entre Aurenche y Bost, J. Prévert y Clouzot, todo ello ligeramente rejuvenecido. La religión nunca participa, pero la blasfemia hace siempre tímidamente su entrada, gracias a algunas «hijas de María» o a algunas monjas que atraviesan el campo en el momento en que su presencia es más inesperada *(Manèges, Une si jolie petite plage)*.

La crudeza con la que se ambiciona «revolver las tripas del burgués» encuentra su lugar en las réplicas muy frecuentes del género: «Era viejo, podía reventar» *(Manèges)*. En *Une si jolie petite plage,* Jane Marken envidia la prosperidad de Berck debido a la cantidad de tuberculosos que hay allí: Sus familias vienen a verlos, y ¡eso hace marchar el negocio!» (Se piensa en la oración del rector de la isla de Sein.)

Roland Laudenbach, que parecía más capacitado que la mayoría de sus colegas, ha colaborado en los films más típicos de ese estado de ánimo: *La Minute de vérité, Le Bon Dieu sans confession, La Maison du Silence.*

Robert Scipion es un dotado hombre de letras; no ha escrito más que un libro, un libro de «pastiches». Señas particulares: la frecuentación cotidiana de los cafés de Saint-Germain-des-Prés, la amistad de Pagliero, que le nombra «el Sartre del cine», probablemente porque sus films se parecen a los artículos de *Temps*

Modernes. Véanse algunas réplicas de *Les Amants de Bras-Mort,* film populista donde los marineros son los «héroes», como los cargadores del muelle lo eran en *Un Homme marche dans la ville:*

—Las mujeres de los amigos se han hecho para acostarse con uno.

—Tú haces lo que se te dice, aunque tengas que pasar por encima de quien sea; hay que decirlo.

En una sola bobina del film, hacia el final, se pueden oír en menos de diez minutos las palabras «buscona, puta, cerda...». ¿Es esto el realismo?

Se echa de menos a Prévert

Al considerar la uniformidad y la idéntica villanía de los guiones actuales, se comienza a echar de menos los guiones de Prévert. Él creía en el diablo, y, por tanto, en Dios, y si la mayor parte de sus personajes estaban, por su solo capricho, cargados con todos los pecados de la creación, siempre había sitio para una pareja sobre la que, como nuevos Adán y Eva, la historia habría de recomenzar.

Realismo psicológico, ni real ni psicológico

Sólo hay unos siete u ocho guionistas que trabajen regularmente para el cine francés. Cada uno de estos guionistas sólo tiene una historia para contar, y como cada uno de ellos sólo aspira al éxito de los «dos grandes», no es exagerado decir que los ciento y tantos films franceses realizados cada año cuentan la misma historia: se trata siempre de una víctima, en general un cornudo (este cornudo sería el único personaje simpático del film si no fuera siempre infinitamente grotesco: Blier, Vilbert, etc.). La faena de su prójimo y el odio que se profesan entre sí los miembros de la familia conducen al «héroe» a su perdición: la injusticia de la vida y, con color local, la perversidad del mundo (los curas, los conserjes, los ricos, los pobres, los soldados, etc.).

Distraeos, en las largas noches de invierno, buscando los títulos de films franceses que no se adapten a este esquema, y entretanto encontrad entre esos films aquellos en cuyo diálogo no figure esta frase o su equivalente, pronunciada por la pareja más

abyecta del film: «Son siempre ellos los que tienen el dinero (o la suerte, o el amor, o la felicidad); ah, y a fin de cuentas eso es muy injusto.»

* * *

Esa escuela, que encara al realismo, lo destruye siempre en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado, rodeado por las fórmulas, los juegos de palabras, las máximas, en lugar de dejarles mostrarse tal como son ante nuestros ojos. El artista no puede siempre dominar su obra. Debe ser a veces Dios, a veces su criatura. Es conocida esa obra moderna cuyo personaje principal, normalmente constituido cuando sobre él se levanta el telón, se encuentra derrotado al final; la pérdida sucesiva de cada uno de sus miembros puntúa los cambios de acto. Curiosa época donde la más mínima comedia fracasada utiliza la palabra «kafkiano» para calificar sus avatares domésticos. Esta forma del cine proviene de la literatura moderna: medio kafkiana, medio bovarysta.

No se hace ya un film en Francia sin que los autores no crean estar rehaciendo Madame Bovary.

Por vez primera en la literatura francesa, un autor adoptaba con respecto a su tema una actitud lejana, exterior, con el tema convertido en un insecto atrapado en el microscopio del entomólogo. Pero si al comienzo de la empresa Faubert había podido decir «les arrastraré a todos por el barro —siendo justo» (de lo cual los autores de hoy harían gustosos la exégesis), tuvo que declarar al final: «Madame Bovary soy yo», y dudo de que los mismos autores pudieran hacer suya esta frase, y ¡con respecto a sí mismos!

Puesta en escena, director, textos

El objeto de estas notas se limita al examen de una cierta forma de cine, únicamente desde el punto de vista de los guiones y de los guionistas. Pero conviene, creo, precisar que los directores son y se consideran responsables de los guiones y de los diálogos que ilustran.

Films de guionistas, escribí antes, y no serán por cierto Aurenche y Bost quienes me contradigan. Una vez que entregan su guión, el film está hecho; el director es, a sus ojos, el señor que

hace los encuadres allá abajo... y es cierto, ¡caramba! He hablado de esta manía de colocar entierros por todas partes. Y, por tanto, la muerte aparece siempre escamoteada de esos films. Recordemos la admirable muerte de Nana o de Emma Bovary en Renoir; en *La Symphonie Pastorale,* la muerte sólo es un ejercicio del maquillador y del jefe de cámara. Confróntese un primer plano de Michèle Morgan muerta en *La Symphonie Pastorale,* de Dominique Blanchard en *Le Secret de Mayerling* y de Madeleine Sologne en *L'Eternel retour:* es el mismo rostro. Todo ocurre *después* de la muerte.

Citemos, en fin, esta declaración de Delannoy que con perfidia dedicamos a los guionistas franceses:

> Cuando se llega a que los autores de talento, sea por espíritu de lucro, sea por debilidad, se dejan llevar un día a «escribir para el cine», lo hacen con el sentimiento de rebajarse. Se libran a una curiosa tentativa hacia la mediocridad, ansiosos como están de no comprometer su talento, y seguros de que, para escribir cine, es necesario hacerse comprender rebajándose («*La Symphonie Pastorale* ou l'Amour du métier», en *Verger,* noviembre de 1947).

Es necesario que denuncie sin demora un sofisma que no dejará de oponérseme a manera de argumentación: «Estos diálogos son pronunciados por personas abyectas, y es para estigmatizar mejor su villanía que les damos un lenguaje tan duro. Esa es nuestra manera de ser moralistas.»

A lo que respondo: es inexacto que esas frases sean pronunciadas por los personajes más abyectos. Es cierto que en los films «realistas psicológicos» no hay más que seres viles, pero se quiere desmesurar tanto la superioridad de los autores sobre sus personajes, que aquellos que por azar no son infames resultan, en el mejor de los casos, grotescos.

En fin, sobre estos personajes abyectos que pronuncian frases abyectas, conozco un puñado de hombres en Francia que serían *incapaces* de concebirlos: algunos cineastas cuya visión del mundo es por lo menos tan valiosa como la de Aurenche y Bost, Sigurd y Jeanson. Se trata de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt; se trata de cineastas franceses y se encuentra —curiosa coincidencia— que son *autores* que escriben su diálogo con fre-

cuencia, y algunos inventan por sí mismos las historias que llevan al cine.

Se me dirá todavía...

¿Pero por qué —se me dirá—, por qué no se puede conceder la misma admiración a todos los directores que se esfuerzan por trabajar en el seno de esta «tradición de la calidad» que usted desprecia con tanta ligereza? ¿Por qué no admirar por igual a Yves Allégret que a Becker, a Delannoy tanto como a Bresson, a Autant-Lara tanto como a Renoir?

Y bien, yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la *Tradición de la Calidad* y de un *Cine de Autor.*

En el fondo, Yves Allégret, Delannoy, no son más que las *caricaturas* de Clouzot, de Bresson.

No es el deseo de escandalizar el que me lleva a despreciar un cine por otra parte tan alabado. He llegado a convencerme de que la existencia exageradamente prolongada del *realismo psicológico* es la causa de la incompresión del público frente a obras tan nuevas de concepción como *Le Carrosse d'Or, Casque d'Or,* o como *Les Dames du Bois de Boulogne* y *Orpphée.*

Viva la audacia, por cierto, pero todavía es necesario descubrir dónde se encuentra realmente. Al término del año 1953, si me viera obligado a hacer un balance de las audacias del cine francés, no encontrarían sitio allí ni el vómito de *Les Orgueilleux,* ni la negativa de Claude Laydu a tomar el hisopo en *Le Bon Dieu sans confession,* ni las relaciones pederásticas de los persònajes de *Le Salaire de la peur,* sino más bien el caminar de *M. Hulot,* los soliloquios de la criada en *Rue de l'Estrapade,* la puesta en escena de *La Carrosse d'Or,* la dirección de los intérpretes en *Madame de...* y también los intentos de Polivision de Abel Gance. Se habrá comprendido que estas audacias son las del *hombre de cine* y no de guionistas; son las de directores y no las de literatos.

Por ejemplo, tengo por significativo el fracaso que han encontrado los más brillantes guionistas y directores de la «tradición de la calidad» cuando han abordado la comedia: Ferry-Clouzot en *Miquette et sa mère,* Sigurd-Boyer en *Tous les chemins mènent à Rome,* Scipion-Pagliero en *La Rose rouge,* Laudenbach-Delannoy en *La Route Napoléon,* Aurenche-Bost-Autant-Lara en *L'Aubergue roure* o si se quiere en *Occupe-toi d'Amélie.*

Quienquiera haya ensayado escribir un guión sabrá que la comedia es el género más difícil, el que exige más trabajo, más talento, también más humildad.

Todos burgueses...

El rasgo dominante del realismo psicológico es su voluntad antiburguesa. ¿Pero qué son Aurenchey Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Y. Allégret sino burgueses, y qué son los cincuenta mil nuevos lectores que no dejan de concurrir a cada film adaptado de una novela sino burgueses?

¿Cuál es, pues, el valor de un cine antiburgués hecho por burgueses y para burgueses? Los obreros, ya se sabe, no aprecian mucho esta forma de cine, incluso cuando ésta intenta aproximarse a ellos. Han rehusado reconocerse en los cargadores de muelles de *Un Homme marche dans la ville,* como en los marineros de *Les Amants de Bras-Mort.* Puede ocurrir que sea necesario enviar a los niños al descansillo de la escalera para hacer el amor, pero a sus padres no les gusta oírlo decir, sobre todo en el cine, aunque sea con «benevolencia». Si al público le gusta encanallarse con el pretexto de la literatura, también le gusta hacerlo con el pretexto de lo social. Es instructivo examinar la programación cinematográfica en función de los barrios de París. Se advierte que el público prefiere quizá los pequeños e ingenuos films extranjeros que les muestran a los hombres «tal como deberían ser» y no como Aurenche y Bost creen que son.

Cómo se enfila una buena dirección...

Siempre es bueno concluir, eso gusta a todos. Es sabido que los «grandes» directores y los «grandes» guionistas han hecho durante mucho tiempo pequeños films, y que el talento que allí ponían no alcanzaba para que se les distinguiera de otros (de los que no ponían talento). Es notable asimismo que todos hayan llegado a la *Calidad* al mismo tiempo, como se enfila una buena dirección. Y además, un productor —e incluso un realizador— gana más dinero haciendo *Le Blé en herbe* que *Le Plombier amoureux.* Los films «valientes» se han revelado como muy rentables. La prueba: un Ralph Habib renunciando a la pornografía realiza

Les Compagnes de la nuit y se enfrenta a Cayatte. O, ¿qué impide que los André Tabet, los Jacques Companeez, los Jean Guitton, los Pierre Véry, los Jean Laviron, los Yves Ciampi, los Gilles Grangier, hagan mañana un cine intelectual, adapten las obras maestras (quedan algunas todavía) y, desde luego, siembren entierros por todas partes?

En ese día estaremos en la *tradición de la calidad* hasta el cuello, y el cine francés, rivalizando con «realismo psicológico», «aspereza», «rigor» y «ambigüedad», sólo será un gran entierro que podrá salir del estudio de Billancourt para ir directamente al cementerio, el que parece haber sido colocado a su lado, expresamente, para ir más rápido desde el productor hasta el sepulturero.

Solamente a fuerza de repetir al público que se identifique con los «héroes» de los films acabará por creérselo, y el día en que comprenda que este buen cornudo cuyas desgracias se le solicita compartir (un poco) y reír (mucho) no es, como pensaba, su primo o su vecino de escalera, sino *él mismo*, que esa familia abyecta es *su* familia, que esa religión burlada es *su* religión, pues ese día arriesga mostrarse ingrato hacia un cine que se ha dedicado a mostrarle la vida tal como se la ve desde un cuarto piso de Saint-Germain-des-Prés.

* * *

Ciertamente, tengo que reconocer que la pasión y el partidismo presidieron el examen deliberadamente pesimista que he emprendido sobre una cierta tendencia del cine francés. Se me dice que esta «escuela del realismo psicológico» debía existir, para que pueda existir a su vez *Le Journal d'un curé de campagne*, *Le Carrosse d'Or*, *Orphée*, *Casque d'Or*, *Les Vacances de M. Hulot*.

Pero nuestros autores, que quieren educar al público, deberían comprender que quizá se hayan desviado de su ruta primitiva para seguir en las otras más sutiles de la psicología: le han hecho pasar por esa querida clase de sexto de Jouhandeau, pero no es necesario repetir una clase indefinidamente.

Precisiones diversas de François Truffaut sobre su texto

1. *La Symphonie Pastorale*. Personajes agregados al film: Piette, novia de Jacques; Casteran, padre de Piette. Personajes eliminados: tres niños del Pasteur. En el film no se menciona qué

ocurre con Jacques tras la muerte de Gertrude. En el libro, Jacques entra en una orden religiosa. «Operación *Symphonie Pastorale*»: 1.º) Gide mismo escribe una adaptación de su libro; 2.º) esa adaptación es considerada «infilmable»; 3.º) Aurenche y Delannoy escriben una adaptación; 4.º) Gide la rechaza; 5.º) la entrada de Bost en el equipo concilia a todos.

2. *Le Diable au corps*. En la radio, y durante una transmisión de André Parinaud dedicada a Radiguet, Autant-Lara declara en sustancia: «Lo que me atrajo a hacer un film sobre *Le Diable au corps* fue que vi allí una novela contra la guerra.» En la misma emisión, Francis Poulenc, amigo de Radiguet, dice no haber reencontrado al libro cuando vio el film.

3. Al productor eventual de *Le Journal d'un curé de campagne*, que se asombrara al ver que en la adaptación desaparecía el personaje del doctor Delbende, respondió Aurenche (que habría firmado la dirección): «Puede ser que, dentro de diez años, un guionista pueda conservar un personaje que muera en la mitad del film; en cuanto a mí, no me siento capaz.» Tres años después, Bresson conservaba al doctor Delbende y le dejaba morir hacia la mitad del film.

4. Aurenche y Bost nunca dijeron que fueran «fieles». Fueron los críticos.

5. *Le Blé en herbe*. La novela de Colette estaba adaptada después de 1946. Autant-Lara acusa a Leenhardt de que en sus *Les Dernières vacances* había plagiado *Le Blé en herbe,* de Colette. El arbitraje de Maurice Garçon niega razón a Autant-Lara. Por medio de Aurenche y Bost la intriga imaginada por Colette se enriquece con un nuevo personaje, Dick, una lesbiana que vivía con la *dame blanche*. Este personaje fue suprimido, algunas semanas antes de comenzar el rodaje, por Mme. Ghislaine Auboin, quien revisó la adaptación junto a Autant-Lara.

6. Los personajes de Aurenche y Bost hablan gustosamente con máximas. Algunos ejemplos:

La Symphonie Pastorale: «¡Ah!, niños como esos valdría más que no hubieran nacido.» «No todo el mundo tiene la suerte de ser ciego.» «Un enfermo es alguien que finge ser como todo el mundo.»

Le Diable au corps (donde un soldado ha perdido una pierna): «Quizá sea la última bendición.» «Le han hecho una bella pierna.»

Jeux interdis: Francis: «¿Qué quiere decir "la carreta delante de

los bueyes"?» Berthe: «Bien, es lo que se hace» (luego hacen el amor). Francis: «Yo no sabía que se llamaba así.»

7. Jean Aurenche integraba el equipo de *Les Dames du Bois de Boulogne*, pero debió separarse de Bresson por incompatibilidad de inspiración.

8. Un extracto de los diálogos de Aurenche y Bost para *Jeanne d'Arc* ha sido publicado en *La Revue du Cinemá* (núm. 8, pág. 9).

9. De hecho, el *realismo psicológico* fue creado paralelamente al *realismo poético* con la pareja Spaak-Feyder. Un día será bueno abrir una última discusión sobre Feyder, antes de que caiga definitivamente en el olvido.

Relación alfabética de los films citados

Amants de Bras-Mort, Les (1950), de Marcello Pagliero, guión de Robert Scipion.

Au delà des grilles (Demasiado tarde, 1949), de René Clément, guión de Cesare Zavattini y Suso Cecchi d'Amico, adaptación por Jean Aurenche y Pierre Bost.

Auberge rouge, L' (1951), de Claude Autant-Lara, guión original del mismo, Aurenche y Bost.

Blé en herbe, Le (1953), de Autant-Lara, guión del mismo, Aurenche y Bost, sobre novela de Colette.

Boîte aux rêves, La (1943-1944), de Yves Allégret, guión del mismo, Viviane Romance y René Lefèvre; el film fue iniciado por Jean Choux.

Bon Dieu sans confession, Le (1953), de Autant-Lara, guión del mismo, Ghislaine Auboin y Roland Laudenbach, sobre novela de Paul Vialar.

Bossu, Le (El juramento de Lagardère, 1944), de Jean Delannoy, sobre novela de Paul Féval.

Carrosse d'Or, Le (La carroza de oro, 1953), de Jean Renoir, guión del mismo, Jack Kirkland, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Ginette Doynile, sobre novela de Prosper Mérimée.

Casque d'or (París, bajos fondos, 1952), de Jacques Becker, guión del mismo y Jacques Companeez.

Compagnes de la nuit, Les (1953), de Ralph Habib, guión original de Jacques Companeez y Paul Andreota.

Château de verre, Le (1950), de René Clément, guión del mismo y Bost, sobre novela de Vicki Baum.

Dames du Bois de Boulogne, Les (1944-1945), de Robert Bresson, guión y

diálogos del mismo y Jean Cocteau, sobre un tema de Denis Diderot.

Dédée d'Anvers (Dedé de Amberes, 1948), de Y. Allégret, guión del mismo y Jacques Sigurd, sobre argumento del detective Ashelbe.

Dégourdis de la 11e, Les (1937), de Christian-Jaque, guión de Aurenche y René Pujol, sobre pieza teatral de Mouézy-Eon y Daveillant.

Démons de l'aube, Les (1945), de Y. Allégret, guión de Jean Ferry y M. Aubergé.

Dernières vacances, Les (1948), de Roger Leenhardt, guión del mismo y Roger Breuil.

Diable au corps, Le (1946-1947), de Autant-Lara, guión de Aurenche y Bost, sobre novela de Raymond Radiguet.

Dieu a besoin des hommes (1950), de Delannoy, guión de Aurenche y Bost, sobre novela de Henri Queffélec.

Douce (1943), de Autant-Lara, guión de Aurenche y Bost, sobre novela de Michel Davet.

Eternel retour, L' (1943), de Delannoy y Cocteau, guión de los mismos.

Garçon sauvage, Le (1951), de Delannoy, guión de Henri Jeanson, sobre novela de Édouard Peisson.

Jeanne d'Arc (Juana de Arco), uno de los episodios de *Destinées (Destinos de mujer)* (1952), de J. Delannoy, guión de Aurenche y Bost.

Jeune folle, La (1952), de Y. Allégret.

Jeux interdis (Juegos prohibidos, 1951-1952), de Clément, guión del mismo, Aurenche y Bost, sobre novela de François Boyer.

Journal d'un curé de campagne, Le (1950), de Bresson, guión del mismo, sobre novela de Georges Bernanos; existe otra adaptación de la novela, hecha por Aurenche, que no fue realizada.

Lettres d'amour (1942), de Autant-Lara, guión original de Aurenche.

Madame de... (Madame de..., 1953), de Max Ophüls, guión del mismo, Marcel Achard y Annette Wademant, sobre la novela de Louise de Vilmorin.

Maison du silence, La (La conciencia acusa, 1952), de Georg Wilhelm Pabst, guión de Laudenbach y Bost.

Manèges (1949), de Y. Allégret, guión original de Sigurd.

Manon (1948), de Henri-Georges Clouzot, guión del mismo y Jean Ferry, sobre novela del *Abbé* Prévost.

Minute de vérité, La (El minuto de la verdad, 1952), de Delannoy, guión del mismo, Laudenbach y Jeanson.

Miquette et sa mère (1949), de Clouzot, guión del mismo y Ferry, sobre comedia de Flers y Caillavet.

Miracles n'ont lieu qu'une fois, Les (1950), de Y. Allégret, guión original de Sigurd.

Nana (1926), de Renoir, guión de Pierre Lestringuez, sobre novela de Émile Zola.

Occupe-toi d'Amélie (1949), de Autant-Lara, guión de Aurenche y Bost, sobre pieza teatral de Georges Feydeau.

Orgueilleux, Les (Los orgullosos, 1953), de Y. Allégret, guión del mismo y Aurenche, sobre tema de Jean-Paul Sartre.

Orphée (Orfeo, 1950), de Cocteau, guión del mismo.

Part de l'ombre, La (1945), de Delannoy, guión del mismo y Charles Spaak.

Pattes blanches (1948), de Jean Grémillon, guión de Jean Anouilh y Jean-Bernard Luc.

Pépé-le-Moko (Pepé-le Moko, 1936), de Julien Duvivier, guión de Jeanson, sobre novela de Ashelbe.

Plombier amoureux, Le (1932), de Autant-Lara, versión francesa del film norteamericano *The Passionate Plumber,* con Buster Keaton, guión de Laurence E. Johnson, sobre pieza teatral de Jacques Deval.

Portes de la nuit, Les (Las puertas de la noche, 1945-1956), de Marcel Carné, guión de Jacques Prévert y Carné, sobre tema del primero.

Quai des brumes (El muelle de las brumas, 1938), de Carné, guión de J. Prévert, sobre novela de Pierre MacOrlan.

Rose rouge, La (1950), de Pagliero, guión de Scipion.

Route Napoléon, La (1953), de Delannoy, guión del mismo, Laudenbach y A. Blondin.

Rue de l'Estrapade (1953), de Jacques Becker, guión original de Annette Wademant.

Salaire de la peur, Le (El salario del miedo, 1951), de Clouzot, guión del mismo y Jerôme Geronimi, sobre novela de Georges Arnaud.

Scarface (Scarface, el terror del hampa, 1932), film norteamericano de Howard Hawks, guión de Ben Hecht, sobre argumento de Armitage Trail.

Secret de Mayerling, Le (El secreto de Mayerling, 1949), de Delannoy, guión de Philippe Hériat y Jacques Rémy.

Symphonie Pastorale, La (1946), de Delannoy, guión del mismo y Aurenche, sobre novela de André Gide.

Terre sans pain (Las Hurdes — Tierra sin pan, 1932), film español de Luis Buñuel, guión del mismo sobre material documental e inspirado en un libro de Maurice Legendre.

Tous les chemins mènent à Rome (1948), de Jean Boyer, guión original de Sigurd.

Un Caprice chérie (1952), de Jean Devaivre, guión de Anoulith y Cécil St. Laurent, sobre novela del segundo.

Un Homme marche dans la ville (1949), de Pagliero, guión original de Scipion.

Une si jolie petite plage (En una playa tan bonita, 1948), de Y. Allégret, guión original de Sigurd.

Vacances de M. Hulot, Les (Las vacaciones de Monsieur Hulot, 1953), de Jacques Tati, guión original del mismo y Henri Marquet.
Vous n'avez rien à déclarer? (1936), de Léo Joannon, guión de Aurenche e Y. Allégret, diálogos de Anouilh, sobre pieza teatral de Veber y Hennequin.

La creación de un movimiento

Ese artículo de Truffaut, como otros suyos y de Godard, Rohmer, Rivette o Chabrol, ocasionó una inevitable controversia. Durante siete u ocho años, el grupo de jóvenes fue combatido por el mundo oficial del cine francés. Pero suscitó a su vez la adhesión de otros jóvenes, ensanchando el equipo de redactores de Cahiers *y dando a esta revista un peso en la opinión pública. Esto se debió, en parte, a la gran cantidad de entrevistas personales con realizadores y otros cinematografistas que fueran publicadas en la revista, y, en parte, a que ese equipo periodístico, todavía con su pronunciada rebeldía contra una parte del cine francés (Autant-Lara, Delannoy, Yves Allégret), mantenía su admiración por otras figuras (Renoir, Cocteau, Bresson, Becker). Una consecuencia de esas clasificaciones fue la Teoría del Autor (o «Politique des Auteurs»), que aparece insinuada en el anterior artículo de Truffaut.*

Otra consecuencia mayor fue que casi todos esos jóvenes se pusieron a hacer cine, con un marcado acento personal y desligándose de compromisos con la industria establecida. Mediante la financiación personal o familiar, los préstamos, la ayuda estatal, se inició hacia 1958 un movimiento luego denominado Nueva Ola o Nouvelle Vague, cuyos primeros títulos notorios correspondieron justamente a Truffaut (Los cuatrocientos golpes), *Chabrol* (El bello Sergio, Los primos) *y Godard* (Al final de la escapada). *Les siguieron obras de otros periodistas de* Cahiers *(como Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette, Pierre Kast, Eric Rohmer) y también quienes eran ajenos a la revista, como Alexandre Astruc, Agnès Varda, Roger Vadim, Louis Malle, Alain Resnais. En la génesis del movimiento influyó una nueva actitud desafiante contra la moralidad sexual admitida en el cine (desafío ejemplificado por Roger Vadim en* Y... Dios creó la mujer, *con Brigitte Bardot), como influyó asimismo el apoyo*

teórico en un cine que estaría concebido por un autor y no por una industria, como Alexandre Astruc lo pedía en su premonitorio artículo sobre la Caméra-stylo; *como realizador, él mismo había señalado ya un camino con un hermoso film,* Le Rideau cramoisi, *en 1952.*

Los rasgos comunes de los films de la Nouvelle Vague fueron la utilización de equipos ligeros de filmación, que eran más ágiles y también más baratos; la inclinación a narrar historias personales, amoríos y otras aventuras, con deliberada indiferencia ante problemas sociales y grandes temas literarios; finalmente, cierta arbitrariedad de narración y de montaje, que llevaba a que la acción y los personajes podían parecer, a menudo, sólo los borradores de algo que no se terminó de moldear. Estas constantes fueron llevadas por Godard al rango de un estilo, por la deliberada intercalación de disonancias y de comentarios verbales y filosóficos, mientras Resnais, en cambio, combinó ideas originales y audaces (el tiempo, la memoria, la realidad de lo imaginado) con un depuradísimo dominio del montaje, tras su intensa preparación en los films cortos de los años previos.

El crítico Marcel Martin, en su documentada guía sobre el cine de Francia (Tantivy Press, Londres, 1971), apunta que la Nouvelle Vague llegó hasta 1962. En rigor, cabe apuntar que hacia esa fecha se produjeron marcados cambios. Por el éxito de algunos (Truffaut, Godard), el fracaso de otros, la comercialización, el ingreso a fórmulas industriales de escaso relieve artístico, la Nouvelle Vague se desintegró como tal a lo largo de una década. En 1968, que fue año decisivo en Francia por la rebelión estudiantil, la Nouvelle Vague era ya un hecho pretérito. Y en ese momento era necesario, en consecuencia, analizar separadamente a quienes la integraron.

Cronología básica

Precedentes

1944-1946 *Farrebique,* de Georges Rouquier.
1947 *Le Silence de la mer,* de Jean-Pierre Melville.
1947 *Les Dernières vacances,* de Roger Leenhardt.
1948 *Van Gogh,* de Alain Resnais (CM).
1948-1949 *La sangre de las bestias (La Sang des bêtes),* de Georges Franju (CM).
1948-1952 *Les Statues meurent aussi,* de A. Resnais y Chris Marker (CM).
1949 *Los niños mal educados (Les Enfants terribles),* de J.-P. Melville.
1949 *Les Charmes de l'existence* (Jean Grémillon y Pierre Kast) (CM).

1950 *Gauguin,* de A. Resnais (CM).
1950 *Guernica,* de A. Resnais (CM).
1951 *Hôtel des Invalides,* de G. Franju (CM).
1951 *Présentation ou Charlotte et son steak,* de Eric Rohmer (CM).
1951-1952 *Le Rideau cramoisi,* de Alexandre Astruc (MM).
1952 *Olympia 52,* de Ch. Marker.
1953-1955 *Les Fils de l'eau,* de Jean Rouch (CM).
1954 *Bérénice,* de E. Rohmer (CM).
1954 *Navigation marchande,* de G. Franju (CM).
1954 *Paris la Nuit,* de Jacques Baratier (CM).
1954-1955 *La Pointe courte,* de Agnès Varda (MM).
1955 *Les Maîtres fous,* de J. Rouch (CM).
1955 *Mon chien,* de G. Franju (CM).
1955 *Impressions de New York,* de François Reichenbach (CM).
1955 *Bob le Flambeur,* de J.-P. Melville.
1955 *Les Mauvais rencontres,* de A. Astruc.
1955 *Le Sabotier du Val-de-Loire,* de Jacques Demy (CM).

Inicios

1956 *Ô saisons, ô chateaux,* de A. Varda (CM).
1956 *Noche y niebla (Nuit et brouillard),* de A. Resnais (MM).
1956 *Dimanche à Pekin,* de Ch. Marker (CM).
1956 *Y... Dios creó la mujer (Et... Dieu créa la femme),* de Roger Vadim.
1956 *Le Coup de berger,* de Jacques Rivette (CM).
1956 *Le Théâtre National Populaire (El Teatro Nacional Popular),* de G. Franju (CM).
1956 *Novembre à Paris,* de F. Reichenbach (CM).
1956 *Toute la mémoire du monde,* de A. Resnais (CM).
1956-1958 *Moi, un noir,* de J. Rouch.
1957 *Amour de poche,* de P. Kast.
1957 *Ascensor para el cadalso (Ascenseur pour l'échafaud),* de L. Malle.
1957 *Les Marines,* de F. Raichenbach (CM).
1957 *Los golfillos (Les Mistons),* de François Truffaut (CM).
1957 *El bello indiferente (Le Bel indifférent),* de J. Demy (CM).
1957 *Tous les garçons s'appelent Patrick ou Charlotte et Véronique,* de Jean-Luc Godard (CM).
1957 *De espaldas a la pared (Le Dos au mur),* de Édouard Molinaro.
1957 *Una vida (Une Vie),* de A. Astruc.
1957 *La Seine a rencontré Paris (El Sena encuentra París),* de Joris Ivens (MM).
1957-1958 *Une Simple histoire,* de Marcel Hanoun.
1957-1958 *Goha le Simple,* de J. Baratier.
1958 *Lettre de Sibérie,* de Ch. Marker.

1958 *Du côte de la Côte,* de A. Varda (CM).
1958 *Le Chant du Styrène,* de A. Resnais (CM).
1958 *Des femmes disparaissent,* de É. Molinaro.
1958 *Véronique et son cancre,* de E. Rohmer (CM).
1958 *La Première nuit,* de G. Franju (CM).
1958 *Deux hommes dans Manhattan,* de J.-P. Melville.
1958 *L'Opéra-Mouffe,* de A. Varda (CM).
1958 *El bello Sergio (Le Beau Serge),* de Claude Chabrol.
1958 *Une Histoire d'eau,* de F. Truffaut y J.-L. Godard (CM).
1958 *Los primos (Les Cousins),* de C. Chabrol.
1958 *Los amantes (Les Amants),* de L. Malle.
1958 *La cabeza contra la pared (La Tête contre les murs),* de G. Franju.
1958 *Blue Jeans,* de Jacques Rozier (CM).
1958 *Les Tripes au soleil,* de Claude-Bernard Aubert.
1958-1960 *Paris nous appartient,* de J. Rivette.
1958-1960 *América insólita (L'Amérique insolite),* de F. Reichenbach.
1959 *Sólo un testigo (Un Témoin dans la ville),* de É. Molinaro.
1959 *La Bel âge,* de P. Kast.
1959 *On n'enterre pas le dimanche,* de Michel Drach.
1959 *Charlotte et son Jules,* de J.-L. Godard (CM).
1959 *Ojos sin rostro (Les Yeux sans visage),* de G. Franju.
1959 *L'Eau à la bouche,* de Jacques Doniol-Valcroze.
1959 *Relaciones peligrosas (Les Liaisons dangereuses),* de R. Vadim.
1959 *El signo de León (Le Signe du Lion),* de E. Rohmer.
1959 *Los cuatrocientos golpes (Les Quatre-cents coups),* de F. Truffaut.
1959 *Doble vida (À double tour),* de C. Chabrol.
1959 *Hiroshima, mi amor (Hiroshima, mon amour),* de A. Resnais.
1959 *El octavo día (Le Huitième jour),* de M. Hanoun.
1959 *Al final de la escapada (À bout de souffle),* de J.-L. Godard.
1959-1960 *Les Bonnes femmes,* de C. Chabrol.
1960 *Tirad sobre el pianista (Tirez sur le pianiste),* de F. Truffaut.
1960 *Le Coeur battant,* de J. Doniol-Valcroze.
1960 *Una larga ausencia (Une aussi longue absence),* de Henri Colpi.
1960 *Tres menos dos (La Proie pour l'ombre),* de A. Astruc.
1960 *Zazie en el metro (Zazie dans le métro),* de L. Malle.
1960 *Lola (Lola),* de J. Demy.
1960 *A todo riesgo (Classe tous risques),* de Claude Sautet.
1960 *Los enemigos (Les Ennemis),* de É. Molinaro.
1960 *Descripción d'un combat,* de Ch. Marker.
1960 *La Morte-saison des amours,* de P. Kast.
1960 *Les Godelureaux,* de C. Chabrol.
1960 *El soldadito (Le Petit soldat),* de J.-L. Godard.
1960-1961 *Chronique d'un été,* de J. Rouch.

1960-1961 *Amélie ou le Temps d'aimer,* de M. Drach.
1960-1962 *Adieu Philippine,* de J. Rozier.
1961 *L'Éducation sentimentale,* de A. Astruc.
1961 *Léviathan,* de Léonard Keigel.
1961 *León Morin, padre (Léon Morin, prêtre),* de J.-P. Melville.
1961 *La delación (La Dénontiation),* de J. Doniol-Valcroze.
1961 *Vida privada (Vie privée),* de L. Malle.
1961 *Tiempo de ghetto (Les Temps du ghetto),* de Frédéric Rossif y Madeleine Chapsal.
1961 *Morir en Madrid (Mourir à Madrid),* de F. Rossif y M. Chapsal.
1961 *El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad),* de A. Resnais.
1961 *Une Femme est une femme,* de J.-L. Godard.
1961 *Cleo de cinco a siete (Cléo de cinq à sept),* de A. Varda.
1961 *Jules y Jim (Jules et Jim),* de F. Truffaut.

Secuelas

1961-1962 *La infancia desnuda (L'Enfance nue),* de Maurice Pialat [estrenado en 1967].
1962 *Un Coeur gros comme ça,* de F. Reichenbach.
1962 *Vivir su vida (Vivre sa vie),* de J.-L. Godard.
1962 *La bahía de los ángeles (La Baie des anges),* de J. Demy.
1962 *El confidente (Le Doulos),* de J.-P. Melville.
1962 *La Boulangère de Monceau,* de E. Rohmer (CM).
1962 *L'Oeil du malin,* de C. Chabrol.
1962 *El amor a los veinte años (L'Amour à vingt ans),* de F. Truffaut, Renzo Rossellini, Marcel Ophüls, Andrzej Wajda y Shintaro Ishihara.
1962 *Ofelia (Ophélia),* de C. Chabrol.
1962 *Vacances portugaises,* de P. Kast.
1962 *Landrú (Landru),* de C. Chabrol.
1962 *L'Immortelle,* de Alain Robbe-Grillet.
1962 *El guardaespaldas (L'Aîné des ferchaux),* de J.-P. Melville.
1962 *Diario íntimo (Thérèse Desqueyroux),* de G. Franju.
1963 *La Vie à l'envers,* de Alain Jessua.
1963 *Le Puits et le pendule,* de A. Astruc (CM).
1963 *Fuego fatuo (Le Feu follet),* de L. Malle.
1963 *Le Joli Mai,* de Ch. Marker.
1963 *La Carrière de Suzanne,* de E. Rohmer.
1963 *La Meule,* de René Allio (CM).
1963 *Muriel (Muriel ou le Temps d'un retour),* de A. Resnais.
1963 *La pista (La Jetée),* de Ch. Marker (MM).
1963 *Los carabineros (Les Carabiniers),* de J.-L. Godard.

1963 *El desprecio (Le Mépris)*, de J.-L. Godard.
1963 *Judex (Judex)*, de G. Franju.
1963-1966 *Méditerranée*, de Jean-Daniel Pollet (MM).
1964 *La piel suave (La Peau douce)*, de F. Truffaut.
1964 *El tigre (Le Tigre aime la chair fraîche)*, de C. Chabrol.
1964 *El triángulo del crimen (Le Grain de sable)*, de P. Kast.
1964 *Les Animaux*, de F. Rossif.
1964 *Banda aparte (Bande à part)*, de J.-L. Godard.
1964 *La Douceur du village/Un Bel d'air à Loué*, de F. Reichenbach (MM).
1964 *La caza del hombre (La Chasse à l'homme)*, de É. Molinaro.
1964 *Sangre en Indochina (La 317e Section)*, de Pierre Schoendoerffer.
1964 *Una mujer casada (Une Femme mariée)*, de J.-L. Godard.
1964 *Nadja à Paris*, de E. Rohmer (CM).
1964 *Thomas l'Imposteur*, de G. Franju.
1964 *Una chica y los fusiles (Une Fille et les fusils)*, de Claude Lelouch.
1964 *Lemmy contra Alphaville (Alphaville)*, de J.-L. Godard.
1964-1965 *Octubre a Madrid (Octobre à Madrid)*, de M. Hanoun.
1965 *Le Mystère Koumiko*, de Ch. Marker.
1965 *María Chantal contra el doctor Kha (Marie-Chantal contre le docteur Kha)*, de C. Chabrol.
1965 *La felicidad (Le Bonheur)*, de A. Varda.
1965 *El tigre se perfuma con dinamita (Le Tigre se parfume à la dynamite)*, de C. Chabrol.
1965 *Los raíles del crimen (Compartiment tueurs)*, de Constantin Costa-Gavras.
1965 *La vieja dama indigna (La Vieille dame indigne)*, de R. Allio.
1965 *Pierrot el Loco (Pierrot le Fou)*, de J.-L. Godard.
1965 *Piel de espía (Peau d'espion)*, de É. Molinaro.
1965 *París visto por... (Paris vu par...): La Muette*, de C. Chabrol; *St. Germain-des-Prés*, de Jean Douchet; *Montparnasse & Levallois*, de J.-L. Godard; *Rue St. Denis*, de J.-D. Pollet; *Place de l'Étoile*, de E. Rohmer, *Gare du nord*, de J. Rouch.

13. El Free Cinema inglés

Igual que el neorrealismo italiano y que la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema inglés se originó como una reacción contra las estructuras industriales de su cine contemporáneo, pero también como una rebelión contra actitudes morales conformistas. Sus principales propulsores fueron Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, que habían escrito abundante crítica cinematográfica, sea en la revista Sequence *(14 ediciones, 1947 a 1952), sea en* Sight and Sound.

Oficialmente, el Free Cinema nació en febrero de 1956, cuando el National Film Theatre presentó en Londres cuatro films cortos: Momma Don't Allow *(1955, Reisz y Richardson),* Thurday's Children *(1955, Anderson),* O Dreamland *(1954, Anderson) y* Together *(1954-1955, Lorenza Mazzetti, con montaje de Anderson). El texto de los programas impresos documentaba ya en aquella ocasión el espíritu con que el grupo encaraba su obra cinematográfica. Poco después, el Free Cinema quedó unido naturalmente al movimiento de los* angry young men, *los así llamados «jóvenes airados», que expresaron también, en la literatura y en el teatro, ideas similares de rebelión e inconformismo. En buena medida, el movimiento surgía de la escuela documental inglesa, procurando una atención a las realidades colectivas y hostilizando la idea de que el cine o el teatro pudieran ser sólo un entretenimiento superficial.*

La filmografía básica de ese nuevo cine inglés se completa aquí con fragmentos de un largo texto de Lindsay Anderson, de título tan mesiánico como conminatorio, que se integra en el Manifiesto de los angry young men *(1957). Por la extensión del original, se han elegido los párrafos más elocuentes.*

¡Salga y empuje!*

Texto del Manifiesto de los *angry young men* correspondiente a LINDSAY ANDERSON

¡Oh!, por una hora de aquel Dundee, que en aquel día dio la orden de avanzar!
(Canción escocesa)

Yo trabajo en el cine, y esto me proporciona un motivo de más para sentirme deprimido cada vez que vuelvo a Inglaterra. El ambiente cinematográfico es, admitámoslo, bastante difícil en todas partes, pero en ninguna otra parte del mundo es posible hallar la atmósfera del inglés. Tengo aún presente la estancia en Cannes, con ocasión del X Festival Internacional de Arte Cinematográfico; fueron proyectadas películas de treinta y cinco países diversos; orientales y occidentales, de derechas y de izquierdas. Y debo decir que, después de un invierno en Londres, tener ante los ojos los resultados del trabajo serio y concienzudo desarrollado en el cine del mundo extranjero, constituía una sorpresa agradable: el humanismo triunfaba tanto en las películas soviéticas como en las norteamericanas, en las de bajo coste de Ceylán como en las costosísimas películas rodadas en Francia, Italia y Japón. Fueron concedidos premios a Polonia, Suecia, Francia, Unión Soviética, Rumania, Japón, Yugoslavia; la única que no figuró en el elenco

* Texto publicado originariamente por MacGibbon & Kee, Londres, 1958.

de las premiadas fue Gran Bretaña. Han pasado siete años desde la última vez que una película inglesa logró un premio en Cannes. Y esto no es el resultado de una conjura política o económica; es sólo la lógica consecuencia del hecho de que nuestras películas han dejado que se las excluyera de la competición. El cine refleja, de una manera mucho más inmediata que otras artes, el clima y el espíritu de una nación. Sobre todo ante los ojos de quien está en el extranjero y que, por tanto, adquiere una objetividad que no le es posible alcanzar en su patria; lo que se produce en Gran Bretaña resulta realmente desconsolador.

* * *

¿Qué tipo de cine tenemos nosotros, los ingleses? En primer lugar, es preciso hacer constar que se trata de un cine precisamente *inglés* (en el sentido de que a Escocia, Irlanda y Gales no les está permitido manifestar su opinión): un cine que ostenta una actitud metropolitana y que es burgués de la cabeza a los pies. Características éstas que, para ser sinceros, también confieren algunos aspectos positivos: una cierta tolerancia, un cierto tono bondadoso, una falta de ampulosidad, una fluida soltura. Pero el propósito de no dejarse sorprender nunca, tomándose las cosas demasiado en serio, a la larga, deja de ser una virtud para transformarse en un vicio, sobre todo cuando, como ahora, la nave empieza a hundirse. Y si sobre un platillo de la balanza está esa moderada vena humanística, sobre el otro están el snobismo, la escasez de inteligencia, las inhibiciones y tabúes, premeditada ceguera para las realidades y los problemas de nuestro tiempo, en nombre de un ideal nacional demasiado caduco y desgastado.

Todas ellas, actitudes propias de la burguesía o, más exactamente, de la gran burguesía. Ahora, yo sé muy bien que a mucha gente le parecerá de mal gusto hablar de «clase», porque, dicen, nosotros los ingleses estamos ya por encima de semejantes mezquindades. En realidad, no es así en absoluto; es triste, pero es necesario admitirlo: la nuestra sigue siendo la sociedad dotada de la más fiera conciencia de clase que hay en el mundo, y no veo qué es lo que ganamos fingiendo que las cosas ya no son así. Porque el único modo para comunicar eficazmente los unos con los otros consiste en decirnos la verdad acerca de los ambientes de los que procedemos y de los prejuicios que hemos heredado, lo cual, cuidado, no equivale en absoluto a decir que debemos continuar respetándolos. Por lo que a mí respecta, estoy perfecta-

mente calificado para tratar de las características de la gran burguesía, por el simple motivo de que ésta es la clase de la que procedo. Mi padre era un oficial del ejército y mi madre la hija de un negociante de lanas; hice los estudios primarios en una pequeña ciudad de la costa meridional y la enseñanza media en un liceo clásico del Oeste *(floruit, floret, floreat)*. Ahora, si yo, al igual que tantos otros, rechazo la facilidad con que las izquierdas se liberan de todo sentimiento de patriotismo y lealtad, definiéndolos como cosa de «muchachos de las escuelas públicas», por otra parte sé perfectamente que muchas, demasiadas características de nuestro cine son la consecuencia directa de los sistemas escolásticos impuestos por la gran burguesía inglesa.

En efecto, el snobismo de nuestras películas no es de marca aristocrática. En las películas inglesas, el personaje del noble aparece, por lo general, bajo la forma de un simpático viejo gentilhombre un poco chalado, para quien todavía se siente cierto respeto. También a los personajes proletarios les corresponden papeles cómicos, cuando no de «malo»: son magníficos criados, buenos tenderos, maravillosos soldados que desfilan, que están agachados en las trincheras, tendidos en las literas de un barco mercante en espera del desembarco y en cuyos labios florecen divertidas frases en dialecto londinense *(cockney)*; durante largo tiempo sueñan con sus queridas montañas de Gales y mueren como héroes, a menudo susurrando un último mensaje para la muchacha que dejaron en Old Kent Road; pero la acción principal de la película se desarrolla en el puente de mando, entre los oficiales que se llevan continuamente los binóculos a los ojos, intercambiando concisos monosílabos (el cine inglés no se ha apartado nunca más del cliché de «Capitán D», de Noel Coward)[1], y de esta manera ganan las batallas. Un joven autor, que tenga un deje de acento dialectal, hará bien en sacudírselo cuanto antes, porque, de lo contrario, no conseguirá nunca llenar de galones dorados su bocamanga; y, en este caso, ¿cómo queréis que consiga llegar a ser un divo?

La mayor parte del público ignora ingenuamente los límites que este género de snobismo impone a nuestro cine, al igual que el teatro. Y, según mi criterio, esto sucede aquí porque el snobismo en cuestión es tan «inglés», etéreo, indulgente, carente

[1] Alude al protagonista de *Sangre, sudor y lágrimas (In Which We Serve,* 1942), interpretado por Noel Coward, dirigido por él mismo y David Lean.

de malicia, nunca violento y en muy raras ocasiones agresivo; quien lo hace suyo, ni siquiera imagina que puede provocar resentimientos, soberanamente convencido de que él mismo refleja el orden natural de las cosas. En la constancia de este «cliché» existen, es cierto, incluso elementos de verdad, pero los falseados son mucho más numerosos. Dentro de ciertos límites, es legítimo afirmar que los ingleses son, en conjunto, más uniformes, por ejemplo, que los italianos, pero es simplemente injurioso sostener que, a fuerza de ser controladas, han cesado de existir nuestras reacciones emotivas. Seguro que ya habréis comprendido a lo que me refiero: a la señora Huggett, la esposa del policía, alguien le va a decir que su marido ha muerto en el cumplimiento de su deber; ha sido apuñalado mientras intentaba detener a un *teddy-boy* que bailaba el rock-and-roll en las aceras del Soho. Una pausa de silencio, que no significa absolutamente nada, después la señora Huggett dice, perfectamente tranquila y dueña de sí misma: «Perdóneme, tengo que arreglar estas flores.» Educados aplausos de la crítica a este enésimo ejemplo de «minimización» típicamente británica. Los productores británicos, según palabras de Roy Campbell, para citar un nombre, saben usar a la perfección dogales y frenos, pero ¿dónde está el caballo encabritado? (Lo sabemos, se está quietecito, quietecito, en su cuadra que da al patio interior de la casa, pero donde a nostros, los niños, no se nos permite poner los pies).

Las películas inglesas que intentaron sinceramente narrar una historia ambientada en el pueblo, con personajes proletarios, pueden contarse con los dedos de una mano y, en la posguerra, en lugar de aumentar, se han hecho aún más raras. La película de Carol Reed, *The Stars Look Down,* que se remonta al año 1939, hoy ya nos parece mecánica y artificiosa y, sin embargo, parangonándola con *El niño y el unicornio*[2], rodada por el mismo director hace tres años, es una obra maestra de neorrealismo. Pero la verdadera objeción no afecta tanto a la falsificación de las realidades populares, como al hecho de que éstas sean esmeradamente evitadas. Recientemente, un amigo mío sometió un guión a un distribuidor para saber si éste consentiría en distribuir la película en caso de que se realizara. (De paso diré que son precisamente estos intermediarios los que deciden lo que se proyecta en las pantallas británicas, y no los productores, y mucho menos el

[2] *A Kid for Two Farthings,* 1955.

público.) La reacción del distribuidor fue extraordinariamente significativa. Se trataba de un episodio de ambiente proletario; la primera secuencia tenía lugar en la explanada de un garaje, con los obreros que, sentados al sol, la bolsa en las rodillas, almorzaban. Uno de ellos, un muchacho de unos 16 años, está resfriado y hace el gesto de sonarse con los dedos. «¡También podrías usar el pañuelo!», refunfuña uno de los otros. La decisión del distribuidor fue firmísima y no pudo ser expresada con mayor claridad: «Una película que parte de cierto nivel social, nunca logrará remontarlo. El público no quiere ver cosas de este género.» Y éste es el motivo por el cual, aun cuando existe gente capacitada para hacerlas, en Gran Bretaña no se pueden producir films como *Marty, Las uvas de la ira, Due soldi di speranza* o *La infancia de Gorki*[3].

Este virtual repudio, de al menos tres cuartas partes de la población de nuestro país, representa algo mucho más grave que una ridícula depauperación de la producción cinematográfica: presupone la evasión de la realidad contemporánea por parte de una entera categoría social, la cual, no debe olvidarse, tiene una influencia determinante. Y, lo que es peor, gracias al control por ellos ejercido en el cine logran imponer plenamente semejante visión distorsionada de la realidad a su vastísimo, ingenuo público. Según el testimonio de nuestros directores (aunque quienes les hace jurar es el Censor), Gran Bretaña es un país sin problemas, en el que durante los últimos cincuenta años no se ha producido ningún cambio sustancial y que sigue siendo el corazón de un Imperio en el que el Sol no cometerá jamás la indelicadeza de ponerse. Nada expresa mejor este propósito de continuar viviendo en el pasado que la serie de películas de guerra que los *studios* ingleses han ido fabricando durante los últimos cuatro o cinco años, y que no da muestras de interrumpirse. Naturalmente, existen varias formas de hacer películas de guerra: se puede hacer *All Quiet on the Western Front*[4], una violenta protesta contra esa cosa abominable que es la matanza (aunque no es, desde luego, ésta la categoría a la que pertenecen nuestras películas bélicas), o bien, como los polacos durante los últimos años, se puede tomar la guerra como punto de partida, porque os obsesiona, ya que la

[3] Los cuatro films son realistas y ocurren en las llamadas clases bajas: *Marty*, de Delbert Mann (1955), *The Grapes of Wrath*, de John Ford (1939-1940), *Due soldi di speranza*, de Renato Castellani (1952), *Dietsvo Gorkogo*, de Mark Semionovitch Donskoi (1937).

[4] *Sin novedad en el frente*, de Lewis Milestone (1930).

misma cristaliza una dialéctica, una aspiración fundamental del hombre, pues ha evocado fantasmas que aún deben ser exorcizados. Pero cuando los polacos presentaron *Canal*[5] en Cannes, hicieron previamente una advertencia: «Esta película —dijeron— no se propone ofrecer un espectáculo excitante. Ha sido hecha para recordar lo que ha ocurrido y amonestar para que nunca más pueda permitirse que cosas de este género se repitan.» Pero nuestras películas bélicas tampoco son ni siquiera de este segundo tipo. Si en Gran Bretaña se continúan produciendo es, en primer lugar, porque son rentables; en segundo lugar, porque en el ejército y en el militarismo se perpetúan el tradicional orden social del país, sus distinciones de clase y los privilegios; y en tercer lugar, porque la evasión a través de la guerra nos permite sustraernos de las complejas incertidumbres del presente e ignorar el reto lanzado por el futuro. De este modo, volviendo a darle caza al «Graf von Spee», en *La batalla del río de la Plata*[6], o bien siguiendo el ritmo de las trompetas militares (los «Dam Busters»), podemos forjarnos la ilusión de que nuestra situación no ha cambiado en absoluto, que Inglaterra ha vuelto a ser la ¡GRAN Bretaña!

* * *

A menudo se oye decir que, en 1945, también nosotros hemos tenido incluso nuestra Revolución. Y, en efecto, algo tuvimos, aun cuando definirla como revolución me parece algo excesivo. De todos modos, por lo que respecta al cine inglés, no ha ocurrido absolutamente nada. La nacionalización de las minas de carbón y de los ferrocarriles, la introducción de la asistencia médica gratuita, la obligatoriedad de la enseñanza media: acontecimientos todos éstos que sería indispensable trasladar al plano de las relaciones humanas y que, sin embargo, no inspiraron ni una película. Al igual que tampoco las inspiraron los numerosísimos problemas que han ofuscado nuestro horizonte durante los últimos diez años: huelgas, *teddy-boys,* experimentos nucleares, traiciones perpetradas por los científicos, creciente arrogancia de los burócratas y similares; la presencia de tropas norteamericanas en suelo inglés pasó del todo inadvertida, y lo mismo puede decirse de la multitud de mineros italianos inmigrados y de los prófugos

[5] *Kanal,* de Andrzej Wajda (1956).
[6] *The Battle of the River Plate,* de Michael Powell y Emeric Pressburger (1956).

húngaros. Pero sólo a condición de poderse referir a realidades como éstas valdría la pena de pronunciar juicios respecto de películas inglesas, ya que al nivel en que se halla hoy nuestro cine, las discusiones de carácter estético no pueden ser más que un juego vacío. Quiero decir que el objeto de nuestras consideraciones debería ser la imagen que el cine tiende a dar de nosotros; y el problema es si, como nación, podemos continuar aceptando semejantes imágenes. Además, debemos indagar qué sentido tiene y si es legítimo el uso que de este potente instrumento exquisitamente democrático pretenden hacer quienes tienen en sus manos los mandos políticos y financieros del país.

El cine es una industria: afirmación a la cual, creo, nadie tendrá nada que objetar; por otra parte, el cine es un arte, y también acerca de este punto será fácil encontrar un consentimiento mayoritario. Pero el cine también es algo más: un medio de comunicación, un medio para implantar unas relaciones. Ahora bien, esto lo hace particularmente abierto a un problema que, para nosotros, es de la máxima importancia, y acerca de esto están de acuerdo los seguidores de nuestros dos principales partidos políticos: aludo al problema de la conciencia colectiva, de la conciencia de pertenecer todos a la misma comunidad, de estar preparados para afrontar sacrificios para el bien público. Son, no es necesario decirlo, los principios que oímos invocar por los políticos sólo en tiempos difíciles, cuando éstos empiezan a gritar: «Todo el mundo a las mangueras.» Pero es inútil esperar que todos corran al puente para echar una mano si antes, durante el viaje, no se les ha hecho saber que el barco les pertenece y que, por tanto, vale la pena salvarlo, ya que, por añadidura, ellos mismos son parte integrante del barco. Uno de los medios más válidos para que la gente se dé cuenta de esta verdad, consiste en darle películas. Hubo un tiempo en que Inglaterra lo comprendió así, o cuando menos algunos llegaron a comprenderlo. En los años treinta, la escuela del documental inglés, capitaneada por John Grierson, consiguió crear la tradición de una buena producción fílmica con intentos democráticos y sociales. Y cuando estalló la guerra y la G.P.O. Unit tuvo que transformarse en la estatal Crown Film Unit, la nación entera acogió favorablemente la ventaja que se le ofrecía. Lo que sucede es que, durante una guerra, siempre es útil apelar a los sentimientos democráticos de la nación. «¡Vuestro valor, vuestro entusiasmo, vuestro buen humor, nos llevarán a la victoria!», decía —y este «nos» revelaba muchas cosas— un

manifiesto que en aquellos años estaba pegado en todas las paredes. Pero en la posguerra, cuando la consigna fue: «Volvamos todos a nuestras ocupaciones», los sentimientos democráticos empezaron a parecer superfluos y los llamamientos se fueron haciendo menos continuos. Es cierto que la Crown siguió funcionando todavía durante cierto período, produciendo películas sobre la higiene, la instrucción pública y la economía nacional, pero esto ocurría en los tiempos del Gobierno laborista. Al volver los conservadores al poder, en 1951, la entidad fue disuelta: se había convertido en un lujo. Y hoy, en Inglaterra, resulta prácticamente imposible producir películas de este tipo. La Hacienda Pública ya no tiene dinero para estas cosas, si no es en casos que, más que raros, son excepcionales. Y además, películas de este tipo serían con arena en los ojos para quienes controlan los circuitos cinematográficos: su producción, que tiene objetivos meramente especulativos, es algo totalmente distinto. Y yo me pregunto: ¿Quién es el que sale perdiendo con esta situación? ¿Los hombres de negocio o la colectividad?

* * *

«Es de vital importancia que expresiones como Deber y Abnegación vuelvan a adquirir todo su prestigio.» Con estas palabras lord Hailsham se dirigió al país con ocasión de una reciente emisión radiofónica. Pero, en el acto, entran ganas de preguntar: ¿Deber hacia quién y por qué? ¿Abnegación en nombre de qué ideal? Y nuevamente vuelve a nuestra memoria este manifiesto de los tiempos de la guerra, y cuando el señor Macmillan, hablando por primera vez por radio en calidad de primer ministro, aludió a «lo gris de la uniformidad social», comprendimos inmediatamente a qué fundamentos políticos quería referirse. Volvemos, pues, a las jerarquías, a la «élite» autoidealizada de clase y de riqueza, a las dóciles clases medias, al ejército laborioso y devoto de los trabajadores. «Todo Bonito y Todo Bueno.» «El rico en su castillo y el pobre en su tugurio.» «Cada día, tus cadenas serán más fuertes.» Estos son los himnos que el señor Macmillan quiere que cantemos, con algunos versos suplementarios de sir Arthur Bryant y A. L. Rowse, con *The Times* dirigiendo el coro de las Casandras:

> Todo esto forma parte de una deplorable tendencia a sustraerse del sentido de la responsabilidad que tanto contribuyó a

> la solidez, tanto de nuestra vida nacional como de nuestra posición internacional. Los demás pueblos no se hacen cargo de que nosotros tenemos muy despierto el sentido de la autocrítica, y que si por lo general somos maestros en el arte de minimizar las cosas, no lo aplicamos cuando se trata de nuestra conciencia.

Palabras de santo: las he copiado de aquel famoso artículo de fondo —se titulaba «El Club de los Escapistas»—, en el que *The Times* reprochaba duramente a los que sostenían que la nacionalización del canal de Suez por Nasser era afrontada por el Gobierno de una forma inadecuada. («Una deplorable tendencia a sustraerse del sentido de la responsabilidad.») En efecto, era un llamamiento a la grandeza que terminaba de esta forma:

> No hay duda que es bueno tener un turismo florenciente, ganar las competiciones internacionales de cricket, tener revistas llenas de fotografías de Diana Dors, mientras ésta es echada a una piscina, pero las naciones no se sostienen sólo con payasadas. La mayoría de la gente, aun cuando no habla, lo sabe mucho mejor que los que critican al Gobierno: la gente quiere que Gran Bretaña vuelva a ser grande.

Lo cual constituye una expresión clásica de la mentalidad de los conservadores, orgullosamente ciegos hasta lo último. Las alusiones al turismo, al deporte y a una corrompida industria del espectáculo, son sintetizados y colocados como símbolo de una cultura popular que debe ser rechazada en bloque. Y ¿cuál es la alternativa en la que debe inspirarse la mayoría de la gente, la que mantiene tan respetuoso silencio? La contestación la dio la agresión a Egipto.

Pero no sirvió de nada. Seguramente hoy en día hasta *The Times* se habrá dado cuenta de que esta anticuada noción de grandeza está sencillamente superada. En el fondo, nuestros problemas actuales son todos ellos problemas de readaptación: debemos crear un nuevo complejo de relaciones sociales en el interior de la nación y nuevas relaciones con el mundo exterior. Gran Bretaña, país industrial e imperialista que ha perdido su supremacía económica y su imperio, todavía no se ha dado a sí misma o no ha querido aceptar una nueva identidad. Es una falta de decisión que se hace patente en todos los campos y de mil formas distintas: por medio del descontento y del oportunismo

difundido entre los jóvenes, las nostálgicas añoranzas y la fútil ampulosidad de las derechas tradicionales; el aburrido encogimiento de hombros de quienes hace veinte años levantaban, cuando no precisamente una bandera roja, por los menos un estandarte rosa. Pero el problema fundamental sigue sin resolverse. «Ya es hora de echar a un lado el *land of hope and glory*, pero ¿cuál es el otro himno que tenemos que cantar?»

Hemos de reconocer que la solución sugerida por las izquierdas es, tanto en sentido literal como metafóricamente, totalmente inadecuada. En muy raras ocasiones he oído un coro más deprimente que el entonado por los pocos irreductibles superados izquierdistas que, al final de una manifestación por Suez, en Trafalgar Square, fundieron sus voces cantando:

Adelante pueblo:
Que los cobardes vacilen y
los traidores se mofen.
Hacia la Revolución:
Bandera roja, bandera roja...

Más que un canto, era un lamento. Lo cual no constituye motivo de asombro: en efecto, ¿cómo desgastadas ideologías de este género pueden aspirar a seguir encontrando secuaces?

No llegaré a decir que todo el movimiento socialista inglés está apartado de la realidad presente, análogamente que el de los conservadores: sus secuaces miran hacia el futuro y, por consiguiente, no están en absoluto sometidos a la tentación de darle visos románticos al pasado; en cambio, carecen de fantasía en una medida casi igualmente desastrosa que los conservadores. La vieja aspiración moral del radicalismo ha sido barrida y, desde luego, no se puede afirmar que el intelectualismo fabiano la haya favorecido. Los sindicatos son capaces de actos inspirados por un filisteísmo y por un chauvinismo tan burdo y mezquino como el demostrado por los *Tories,* y tal vez incluso peor. El internacionalismo de las izquierdas no ha demostrado ni siquiera tanta decisión como para ofrecer su abierto, indiscriminado apoyo a los mineros húngaros en rebeldía; y en lugar de apelar francamente al sentido común y a la conciencia nacional, durante la última campaña electoral, el Partido Laborista prefirió adoptar una actitud claramente burguesa y paternalista: la butaca forrada de

cretona, el primer ministro que fuma la pipa, «Attlee»[7], el hombre en quien podéis confiar. Sí, los laboristas se han ganado el palo a pulso.

En nuestro país existen mil problemas por resolver, pero uno de ellos es el fundamental: ¿cuál es la Gran Bretaña que deseamos? ¿Cuál es el ideal que nos proponemos al reedificar la sociedad? ¿Cuáles son las verdades que consideramos indiscutibles? No se debe olvidar que no se trata de problemas distintos ni de problemas políticos en el sentido técnico de la palabra: su solución influirá en la vida y en el trabajo de todos nosotros, que no nos consideramos unos predestinados a quedar excluidos. Por lo menos la posición de los conservadores es clara, con su negativa de la igualdad social como «triste ideal», y esa su firme decisión de restaurar la antigua estructura social fundada en el privilegio y la economía capitalista. Le corresponde ahora al socialismo proponer una solución dinámica, sacudiéndose de encima los complejos de inferioridad y la actitud de oposición a toda costa, hablando con el corazón abierto, sin temores. Nosotros seguimos suspendidos entre los dos mundos de Arnold, uno muerto y otro impotente para nacer, y la frustrada exasperación que su inetivable resultado, sobre todo entre los jóvenes y los entusiastas, ha sido una de las funciones de los últimos años:

> No hay solución, el hombre con arrestos siempre está a la izquierda. Si el gran alboroto se produce y todos nosotros dejáramos la piel, no será ciertamente en nombre de grandes ideales superados, sino sólo en nombre del impávido Nada Nuevo, gracias.

* * *

Fue en este momento de la representación de *Look Back in Anger* que un amigo mío quiso levantarse y empezar a gritar: «Háblanos de Suez.» Después de todo, habría tenido razón, pero por otra parte era tonto hacerlo. John Osborne, naturalmente, hubiera querido hacer de Jimmy Porter un personaje decidido y claramente izquierdista, pero en este caso habría escrito un drama distinto y, teniendo en cuenta la situación actual, probablemente mucho menos interesante. También hubiese resultado demasiado fácil transformar la rabia de Jimmy Porter en la pura racionaliza-

[7] Clement Attlee (1883-1967), dirigente laborista y primer ministro inglés en la posguerra (1945-1951).

ción de su neurosis, y es lo que la mayoría de los críticos más autorizados trató de hacer, vista su repugnancia o incapacidad para interpretar los malos presagios. («Un joven colocado en el centro del escenario ocupado en conmiserarse a sí mismo, lleno de autocomplacencia, que habla y habla, sin parar, con violenta verborrea, diciendo un montón de tonterías», son las palabras del crítico J. C. Trewin.) Pero el público afluyó al teatro y en su mayoría se trataba de jóvenes, y ¿qué vieron? No, simplemente, al granuja histérico que la mirada insensible de los espectadores de mediana edad vislumbraba en el protagonista, sino la poderosa expresión de su asco en relación con las hipocresías contemporáneas, y —al mismo tiempo— el reflejo de su inquietud e incertidumbre, de su real ausencia de objetivos. Era ésta la cuestión: por fin un joven autor empleaba el lenguaje de nuestros días, dada una expresión a su incertidumbre y a su idealismo frustrado, y era acogido con comprensión y entusiasmo, al menos por los jóvenes de su misma edad.

No es tanto la «ira» de Osborne lo que cuenta, como los corolarios de la misma: sus aspiraciones frustradas, ese su continuo insistir en la necesidad de un compromiso humano. Se trata de actitudes que ya no estaban de moda desde hacía mucho tiempo. En efecto, realmente es irónico ver en los periódicos el nombre de Osborne, en calidad de «joven airado», junto a los de los otros dos escritores que gozan de más fama, precisamente porque expresan una actitud diametralmente opuesta a la suya. Tanto Kingsley Amis como John Wain han adoptado en realidad, frente a la sociedad, una posición de sarcasmo que, es cierto, les confiere cierta vaga afinidad con el personaje de Jimmy Porter; pero, en el fondo, son antiidealistas, antiemocionales y tibios o evasivos en el compromiso social. Debido a que sean tan deprimentemente representativos, en todo ello, podemos llamar el oficialismo *liberal*, creo valioso considerar en detalle una o dos de sus declaraciones características.

[...]

* * *

No es preciso ser un economista o un estudioso de cuestiones políticas para darse cuenta de que el mundo ha cambiado y de que las actitudes que hace cien años podían bastar, hoy en día ya no son adecuadas. La industrialización e instrucción de la masa han transformado la sociedad, llevándola a un punto en el que cada

cosa actúa e influye sobre todas las restantes. Ya no nos podemos permitir el lujo del *laissez-faire;* si lo intentáramos acabaríamos descubriendo que lo que sube a flote son los aspectos económicos más perniciosos. Estas ideas, las mías, no las he sacado de libros o de programas radiofónicos, sino que son el fruto de una experiencia personal. He aprendido que es imposible trabajar para el cine o hacer de él el objeto de una discusión provechosa sin tener en cuenta el sistema en cuyo ámbito se producen las películas; y, basándonos en esta premisa, será asimismo imposible dejar de considerar las bases sobre las que dicho sistema se apoya, el proceso de su evolución, los móviles que lo sustentan y los intereses a los que sirve, el tipo de cine que este sistema produce y el tipo de cine que lo hace imposible. Estas consideraciones son las que me han inducido, a pesar mío, a adoptar una determinada posición política. No hicieron de mí un político o un propagandista, pero me orientaron y, naturalmente, influyen en mi manera de ver las cosas.

A mí, todo esto me parece elemental y, por tanto, no puedo dejar de asombrarme al constatar que sigue siendo necesario insistir al respecto. Pero no son únicamente los «liberales» los que rehúsan sacar estas conclusiones sencillas; se rehúsan a sí mismos estos intelectuales para los que el arte sigue siendo una forma de evasión o una «experiencia estética», para los que Brecht es un pesado. Y tal vez sea esto precisamente, más que cualquier otra cosa, lo que explica la falta de vitalidad, la banalidad y, en definitiva, la absoluta inutilidad de toda la producción artística que actualmente es la más apreciada en nuestro país. En particular, no es necesario decirlo, tales consideraciones se aplican a estos canales de crítica y debate, a estos divulgadores de cultura y pensamiento que son los suplementos de los domingos y los programas culturales radiofónicos. Aquí ya no se trata de derechas o de izquierdas, se trata de una camarilla totalmente carente de tendencias, de un mundo de palabras huecas y autocomplacencias, relegado a un limbo político (cosa casi inevitable, desde el momento en que las mismas personas escriben indiferentemente para todos los periódicos). De vez en cuando, se esboza un gesto, se hace una alusión que aparentemente plantea cuestiones del mundo exterior pero, en realidad, las referencias son tan sólo a obras de otros colegas, al alcohol o a las pequeñas manías del autor. Las ideas ya están completamente alejadas de la vida de la colectividad, y el único público que se considera digno de aten-

ción está constituido por esos pocos «liberales» cultos que, lejos de hallarse desconsolados, están incluso halagados con la idea de pertenecer a una minoría.

[...]

* * *

Ahora bien, ¿cuál es el significado de esa histérica negativa a participar en la vida contemporánea, a afrontar sus riesgos, a aceptar sus retos? Se diría que nuestros poetas están enfermos, y tal vez lo están realmente: quiero decir que están afectados por este morbo incurable, paralizador, que se llama «mediocridad».

No hay duda de que hoy necesitamos un nueva *intelligentsia*, exactamente como la necesitábamos en 1941, cuando se publicó *England their England*. Es realmente desconsolador tener que constatar cuán poco han cambiado las cosas desde entonces: un joven autor como Amis estará dispuesto a criticar a Orwell (acusándole, entre otras cosas, de hacerse paladín del ¡«quietismo político»!), pero, al mismo tiempo, no sabrá darse cuenta, por lo menos aparentemente, de que él, al igual que toda su generación, encajan perfectamente en el esquema, en la definición que dio Orwell del snobismo y de la pusilanimidad. La esperanza de que la guerra abatiría esas barreras, de que ahuyentaría tales inhibiciones, ha demostrado ser vana: camaradería y solidaridad se han derretido como nieve al sol, y ante los ojos de un Amis, hoy en día, cualquier contacto con la clase trabajadora resulta una situación sumamente embarazosa, de la que el escritor sólo puede hablar en términos festivos: «No consigo imaginarme tratando de explicar a un público, digamos de descargadores de muelle, por qué las relaciones homosexuales entre adultos que consienten tienen que ser sustraídas a toda sanción legal.» Con toda probabilidad, Amis está convencido de haber dicho algo muy ingenioso: pero, ¡qué penosa demostración de ignorancia de lo que es, en realidad, la clase obrera! Si Amis tratara de llevar a cabo este experimento, se quedaría sorprendido al comprobar que su cultura en la materia, después de todo, no es tan superior a la de los citados descargadores: ¡tal vez podría sacar de ellos un tema divertido! [...]

* * *

Para que esto sea posible, lo primero que hemos de hacer es aprender a comunicarnos. Decirlo, tal vez puede parecer banal:

¿no se charla ya demasiado? Pero, para mí, comunicar significa hablar de la realidad actual, y no me refiero ciertamente a esa caza incesante de las ideas alrededor de un muro de la muerte que hoy en día es una controversia: una fatiga inútil, puesto que casi nunca se consigue entablar un diálogo, ya que la discusión se ha convertido en un simple juego entre gente que está de acuerdo en soslayar cualquier implicación personal para que un lobo no se coma a otro lobo; dicho con otras palabras, porque no es correcto hablar con demasiada franqueza. De modo que se crea una atmósfera densa, irrespirable, cuajada de teorías acerca de la banalidad y lo evidente, y el que es demasiado abierto o concreto es acusado de mal gusto o de exhibicionismo. Las reacciones de los ambientes intelectuales ante *Look Back in Anger* constituyen un magnífico ejemplo de lo que se acaba de decir: entre todos los críticos que salieron lanza en ristre, ¿cuántos estaban capacitados para valorar con atención y seriedad las implicaciones de la obra? Otro típico ejemplo de evasión nos lo ofreció recientemente *The Times,* polemizando acerca de las ideas muy parecidas a las que he expuesto aquí, planteadas por mí en un artículo:

> ...[el artículo], reconozcámoslo, es un latigazo a los intelectuales y a los críticos que, según Anderson, adoptan una actitud demasiado pasiva; y, sin embargo, él mismo da la impresión de un mero ejercicio realizado con el único objeto de tantear las reacciones ajenas; es decir, de ser una deliberada provocación.

Lo cual equivale a poner en duda tu sinceridad, a negar tu buena fe: o dejas que te pongan un freno entre los dientes o te ponen en cuarentena, te relegan entre los «jóvenes airados»; de modo que, me atrevería a jurarlo, la solución de los problemas embarazosos sigue aplazándose; y no sería difícil comprobarlo: la misma táctica se adoptará respecto del presente Manifiesto, a pesar de que dudo que, en último término, sirva de algo. Tengo la impresión —y confío en que no se trate únicamente de una esperanza— de que ahora ya no es la seriedad la que se considera aburrida, sobre todo por parte de los jóvenes, sino la parlanchina obsesiva y el tedioso culto de lo «divertido». Cuando en la primavera de 1957 se publicó la *Universities and Lefts Review,* ni el *New Statesman* ni *The Observer,* ni el *Sunday Times* ni *The Times,* le dedicaron una sola línea. Y, sin embargo, la primera edición se

agotó rápidamente; se publicó la segunda, que asimismo se agotó. Personalmente, lo considero como un buen augurio: tal vez la gente empieza a comprender que ya no podemos permitirnos el lujo del escepticismo, que se tiene que volver a creer en la fe. «Basta saber razonar», dijo Forster hace mucho tiempo; se trataba de una afirmación inspirada por una sabiduría ejemplar. Sin embargo, más recientemente, nos dijo que no creía en la fe: tal vez sea esto lo que le hizo enmudecer. «Haríamos mejor en ocuparnos de que nuestra industria sea exacta, en lugar de preocuparnos de su bondad», escribió en otra ocasión V. S. Pritchett, en el *New Statesman,* aunque la antítesis, más que falsa, es anticuada. Lord Hailsham, naturalmente, tiene razón: tenemos que aprender de nuevo, sin sonrojarnos, a usar palabras como deber, abnegación, obligación moral y esperanza, y también colectividad, conciencia, amor. Pero volver a poner en auge tales expresiones no basta, y no es suficiente usarlas en una conferencia política radiofónica. Lo que hace falta para decantar su significado, para dar nuevo vigor a los ideales que expresan, tras la larga serie de humillaciones sufridas por parte de los formalistas, los políticos y los periodistas, es una Revolución, y tan sólo ésta puede salvarnos.

* * *

Posiblemente parecerá que me he alejado un poco demasiado del tema «cine»; pero los problemas que he señalado le afectan directamente. Si hoy en Inglaterra cogéis una cámara y la dirigís hacia una fábrica, una mina, un mercado de los arrabales, inevitablemente se os acogerá con el grito de: «¡Vaya, vuelve nuestro J. Arthur Rank!» o «¡Adelante, Clark Gable!» o «¡Queremos a Diana Dors!». Lo cual no es debido al hecho de que los ingleses tengan una despiadada capacidad de autocrítica, carezcan de fantasía o tengan un exceso de humorismo, sino porque, tal como es actualmente el cine en nuestro país, ante sus ojos no representa más que una especie de parodia comercial. Yo quiero una Gran Bretaña en la que el cine pueda ser respetado y comprendido por todos, como parte esencial de la vida creadora de la colectividad. Y si ruedo un documental de 40 minutos de duración sobre la gente que trabaja en el mercado de Covent Garden, no quiero que se me diga que, si quiero presentarlo en las plateas británicas, tengo que recortarlo hasta dejarlo reducido a 18 minutos, por el hecho de

que, este año, los films de producción norteamericana son más largos que de costumbre. Los rostros simpáticos de estos amigos nuestros merecen un lugar de honor en las pantallas de su país, y yo tengo la firme intención de luchar por una colectividad que se lo conceda.

Luchar significa comprometerse, significa creer en lo que se dice y decir aquello que se cree. Puede que también signifique que seamos definidos unos sentimentales, irresponsables, fariseos, extremistas y anticuados, por parte de los individuos para quienes madurez quiere decir escepticismo, arte quiere decir diversión y responsabilidad quiere decir exceso de romanticismo. Pero también debe significar un nuevo tipo de intelectual y de artista que no tenga miedo o desprecio por sus semejantes, que no se sienta amenazado —y no sienta, por tanto, la necesidad de oponérseles— por la multitud de filisteos, que aspire a dar su aportación y que para ello esté dispuesto a valerse de los instrumentos de las masas. Por su propia naturaleza, el artista estará siempre en conflicto con el hipócrita, el mezquino, el reaccionario, y siempre habrá alguien que no comprenda la importancia de lo que está haciendo: siempre deberá luchar en nombre de sus opiniones. Pero la única cosa cierta es que el futuro está de parte de los valores humanos y de su concreta aplicación en nuestra sociedad. Todo lo que debemos hacer es creer en estos valores.

Cronología básica

Precedentes (cine documental)

1929 *Drifters,* de John Grierson (50 minutos).
1931 *The Country Comes to Town,* de Basil Wright (18 minutos).
1931-1933 *Industrial Britain,* de John Grierson/Robert Joseph Flaherty (22 minutos).
1934-1935 *Song of Ceylon,* de Basil Wright (40 minutos).
1935 *Correo nocturno (Night Mail),* de Basil Wright/Harry Watt (25 minutos).
1935 *Coal Face,* de Alberto Cavalcanti (10 minutos).
1935 *Death on the Road,* de Paul Rotha (17 minutos).
1936 *Housing Problems,* de Edgar Anstey/Arthur Elton (26 minutos).
1936 *Enough to Eat?,* de Edgar Anstey (22 minutos).
1936 *Children at School,* de Basil Wright (20 minutos).
1938 *How the Telephone Works,* de Arthur Elton (8 minutos).

1938 *Mar del Norte (North Sea)*, de Harry Watt (26 minutos).
1939 *Spare Time*, de Humphrey Jennings (CM).
1940 *Wealth from Coal*, de Edgar Anstey (10 minutos).
1940 *Wartime Factory*, de Edgar Anstey (10 minutos).
1941 *Welfare of the Workers*, de Humphrey Jennings (CM).
1942 *Ordinary People*, de Jack B. Holmes/Jack Lee (27 minutos).
1943 *Fires Were Started/I Was a Fireman*, de Humphrey Jennings (60 minutos).

Inicios

1948 *Black Legend*, de John R. Schlesinger/Alan Cooke (60 minutos).
1948 *Meet the Pioneers*, de Lindsay Anderson/Cameron John James/Edward Brandon (33 minutos).
1948 *Sea Watch*, de John R. Schlesinger/Alan Cooke (CM).
1949 *Idlers that Work*, de Lindsay Anderson (17 minutos).
1950 *The Undefeated*, de Paul Dickson (CM).
1950 *The Starfish*, de John R. Schlesinger/Alan Cooke (38 minutos).
1951 *The Singing Street*, de John T. R. Ritchie/N. McIsaac/R. Townsend (CM).
1951 *David*, de Paul Dickson (MM).
1952 *Three Installations*, de Lindsay Anderson (28 minutos).
1952-1953 *Wakefield Express*, de Lindsay Anderson (33 minutos).
1953 *Thursday's Children*, de Lindsay Anderson/Guy Brenton (20 minutos).
1953-1954 *O Dreamland*, de Lindsay Anderson (12 minutos).
1954 *Trunk Conveyor*, de Lindsay Anderson (38 minutos).
1954-1955 *Together*, de Lorenza Mazzetti (50 minutos).

Apogeo

1955 *Foot and Mouth*, de Lindsay Anderson (20 minutos).
1955 *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz/Tony Richardson (20 minutos).
1955 *The Bespoke Overcoat*, de Jack Clayton (33 minutos).
1956 *Sunday in the Park*, de John R. Schlesinger/Basil Appleby (15 minutos).
1956 *Nice Time*, de Alain Tanner/Claude Goretta (20 minutos).
1957 *Every Day Except Christmas*, de Lindsay Anderson (40 minutos).
1958 *The Innocent Eye*, de John R. Schlesinger/Alan Cooke (36 minutos).
1958 *Refuge England*, de Robert Vas (MM).
1958 *We Are the Lambeth Boys*, de Karel Reisz (50 minutos).

1958 *Another Sky*, de Gavin Lambert (85 minutos).
1958 *Un lugar en la cumbre (Room at the Top)*, de Jack Clayton (117 minutos).
1959 *Food for a Blush*, de Elizabeth Russell (CM).
1959 *Enginemen*, de Michael Grigsby (21 minutos).
1959 *Mirando hacia atrás con ira (Look Back in Anger)*, de Tony Richardson (101 minutos).
1960 *The Vanishing Street*, de Robert Vas (20 minutos).
1960 *Terminus*, de John R. Schlesinger (32 minutos).
1960 *Sábado noche, domingo mañana (Saturday Night and Sunday Morning)*, de Karel Reisz (84 minutos).
1960 *El animador (The Entertainer)*, de Tony Richardson (90 minutos).
1961 *I Like to Go to School*, de Karel Reisz (MM).
1961 *Un sabor a mil (A Taste of Honey)*, de Tony Richardson (100 minutos).

Secuelas

1962 *Our School*, de John Krish (CM).
1962 *Tomorrow's Saturday*, de Michael Grigsby (18 minutos).
1962 *La soledad del corredor de fondo (The Loneliness of the Long Distance Runner)*, de Tony Richardson (104 minutos).
1962 *Esa clase de amor (A Kind of Loving)*, de John R. Schlesinger (112 minutos).
1962 *La habitación en forma de L (The L-Shaped Room)*, de Bryan Forbes (142 minutos).
1963 *The Six Sided Triangle*, de Christopher Miles (25 minutos).
1963 *Billy el Embustero (Billy Liar)*, de John R. Schlesinger (98 minutos).
1963 *El ingenuo salvaje (This Sporting Life)*, de Lindsay Anderson (134 minutos).
1963 *The Caretaker*, de Clive Donner (105 minutos).
1963 *The Girl with Green Eyes*, de Desmond Davis (91 minutos).
1964 *Rhythm and Greens*, de Christopher Miles (MM).
1964 *The Uncle*, de Desmond Davis (87 minutos).
1964 *Fango en la cumbre (Nothing but the Best)*, de Clive Donner (99 minutos).
1964 *Night Must Fall*, de Karel Reisz (105 minutos).
1965 *Retorno al pasado (I Was Happy Here)*, de Desmond Davis (91 minutos).
1965 *A las cuatro de la mañana (Four in the Morning)*, de Anthony Simmons (94 minutos).
1965 *Darling (Darling)*, de John R. Schlesinger (127 minutos).

14. El New American Cinema

La noción de vanguardia cinematográfica ha persistido a través de las décadas, principalmente en obras de realizadores franceses y alemanes. Suponía el rechazo de normas industriales, la experimentación con formas surgidas de otras artes (especialmente la pintura, después la música) y un fuerte acento individual. También suponía lo que dio en llamarse «la búsqueda de lo específico fílmico», es decir, la caracterización de un cine puro, no contagiado por el traslado de obras teatrales o literarias. El territorio así cubierto por la vanguardia cinematográfica aparece señalado por el pintor y cineasta alemán Hans Richter (1888-1976), en un artículo que tituló «The Film as an Original Art Form» (publicado en Film Culture, *año I, núm. 1, Nueva York, enero de 1955).*

En su primera parte, el artículo impugna la tradición teatral y literaria que ha alimentado a buena parte del cine, pero reivindica, en cambio, la tradición documental no sólo en el registro directo de una realidad, sino en el aprovechamiento de una materia prima que es ofrecida por la naturaleza y por la historia. Sus ejemplos son el Potiomkin *de Eisenstein y* Paisà *de Rossellini.*

La siguiente es la segunda mitad de ese ensayo.

El film, una forma original de arte

HANS RICHTER

La influencia del cine documental está creciendo, pero su contribución a un arte cinematográfico está limitada por su misma naturaleza. Está limitada por la misma regla con que ha superado la influencia de las dos artes antiguas [el teatro, la novela]. Como sus elementos son hechos, sólo puede tratarse de un arte original con los límites de esos hechos. Todo uso libre de las calidades mágicas, poéticas e irracionales a las que el cine podría prestarse, deben ser excluidas a priori (como no objetivas). Pero justamente tales calidades son esencialmente cinematográficas, son características del cine y son, estéticamente, las que prometen un desarrollo futuro. Allí es donde se ha producido la segunda de las formas cinematográficas originales: el cine experimental.

Hay un corto capítulo en la Historia del Cine que trató específicamente ese aspecto. Fue hecho por individuos que estaban preocupados esencialmente por el medio expresivo cinematográfico. No sufrían por el prejuicio de los lugares comunes de la producción, ni por la necesidad de una interpretación racional, ni por obligaciones financieras. La historia de estos artistas individuales a comienzos de la década de los años veinte, bajo el nombre de *avant-garde,* puede ser debidamente leída como una historia del intento consciente de superar a la sola reproducción y llegar al libre uso de los medios de la expresión cinematográfica. Este movimiento se extendió por Europa y fue apoyado en su mayor parte por pintores modernos que, en su propio campo,

habían roto con lo tradicional: Eggeling, Léger, Duchamp, Man Ray, Picabia, Ruttmann, Brugiere, Len Lye, Cocteau, yo mismo y otros.

El hecho de que fueran casi exclusivamente artistas modernos quienes representaron a este movimiento, da una pista de la dirección en la que se buscaba la liberación del cine. Ya en la década de 1910, Canudo y Delluc en Francia hablaron de lo *fotogénico* como la nueva calidad *plástica* del medio cinematográfico. Todavía más allá fue René Clair, cuando declaró al cine mudo como un medio visual en sí mismo: «Un ciego en un teatro y un sordomudo en un cine deben poder apresar lo esencial de una representación.» La palabra hablada para el teatro, la imagen muda para el cine: ¡esos son los elementos!

Estos artistas descubrieron que el cine como medio visual se integraba con la tradición del arte, sin violar sus bases fundamentales. Era allí que el cine podía desarrollarse libremente:

> El cine debe evitar positivamente toda conexión con los temas históricos, educativos, románticos, morales o inmorales, geográficos o documentales. El film deberá convertirse, paso a paso, final y exclusivamente, en cinematografía, lo que significa que debe usar exclusivamente elementos fotogénicos (Jean Epstein, 1923).

Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y la orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cézanne, los cubistas, los futuristas. Eggeling y yo salimos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto hacia el medio cinematográfico. La conexión con el teatro y con la literatura quedó completamente cortada. El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo, encontraron en el cine no sólo su expresión, sino *un nuevo logro en un nuevo nivel.*

La tradición del arte moderno creció lógicamente en un gran frente, junto con, y dentro de, el cine: la orquestación del movimiento en ritmos visuales —la expresión plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz, «crear el ritmo de los objetos comunes en el espacio y en el tiempo, presentarlos en su belleza plástica, eso me pareció que valía la pena» (Léger)—, la distorsión y disección de un movimiento, un objeto o una forma y

su reconstrucción en términos cinematográficos (tal como los cubistas separaban y reconstruían en términos pictóricos) —la desnaturalización del objeto, en cualquier forma, para recrearlo cinematográficamente con luz—, una luz con su transparencia y su vivacidad, como un material poético, dramático, constructivo —el uso de las calidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño—, la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional y colocado en nuevas relaciones, creando de esa forma un nuevo contenido.

> El objeto exterior se ha apartado de su ambiente habitual. Sus partes componentes se han liberado del objeto en tal forma que podrían establecer relaciones completamente nuevas con otros elementos (André Breton sobre Max Ernst).

El objeto exterior fue usado, igual que en el cine documental, como materia prima, pero en lugar de emplearlo para un tema *racional,* de índole social, económica o científica, se ha *separado* de su ambiente habitual y fue utilizado como material para expresar visiones *irracionales.* Films tales como *Ballet mécanique, Entr'acte, Emak Bakia, Ghosts Before Breakfast, Un Chien andalou, Diagonal Symphony, Anaemic Cinéma, Le Sang d'un poète, Dreams that Money Can Buy* y muchos otros, no eran repetibles en ningún otro medio expresivo y son esencialmente cinematográficos.

Es aún muy pronto para hablar de una tradición, o de un estilo, comparables a los de otras artes. El movimiento es todavía muy joven. Existen, sin embargo, direcciones perceptibles y generales que cubren buena parte de tales esfuerzos: el arte abstracto y el surrealismo. En Estados Unidos, esa es la obra de los hermanos Whitney y Francis Lee, la más característica del primero, mientras los films de Curtis Harrington, Maya Deren y Frank Stauffacher son ejemplos del segundo. Existen muchos intentos serios, pero también muchos *continuadores,* que usan y abusan de las sensaciones fácilmente asequibles en ese medio expresivo. El surrealismo, en especial, parece ofrecer una bienvenida excusa para la exhibición de un menú completo de inhibiciones.

En Gran Bretaña, Francia, Dinamarca, Holanda, Bélgica, grupos cinematográficos experimentales de artistas individuales, en su mayor parte pintores, han retomado el trabajo comenzado

por la *avant-garde* de los *twenties*. Están siguiendo la única línea realista que puede seguir un artista: la integridad artística. De esa manera una tradición, que fuera provisoriamente interrumpida por los tormentosos acontecimientos políticos de Europa, ha sido reasumida por una joven generación, tanto en Estados Unidos como en el exterior. Hoy es obvio que tal tradición no será nuevamente interrumpida, sino que crecerá. Pueda resultar grande o pequeño, este movimiento ha abierto un nuevo camino para el cine como forma artística y tiene así una importancia superior a la meramente histórica.

Cuanto más vigorosos e independientes puedan llegar a ser el film documental y el experimental, y cuanto mayor sea la ocasión de que sean vistos por el público general, más habrán de adaptarse a un «estilo de pantalla» en lugar de un «estilo teatral». Sólo después de que haya ocurrido tal *transformación* del público, el film de entretenimiento podrá seguirle. En esa época dorada, el film-entretenimiento y el film-arte llegarán a ser idénticos.

Una actitud independiente

Varios factores dieron origen al nacimiento del New American Cinema. Durante la Segunda Guerra Mundial llegaron a Estados Unidos muchos artistas europeos refugiados, incluyendo pintores, escritores, músicos y cineastas de vanguardia, entre quienes se destacan los nombres de Hans Richter y Max Ernst. También llegaron sus obras, que fueron objeto de diversas exposiciones. La influencia europea aumentó aún más en la inmediata posguerra, cuando se suscitó un nuevo interés norteamericano por obras y creadores que hasta entonces habían tenido poca difusión. Así, el realizador norteamericano James Broughton señalaría después que una influencia decisiva sobre él y sobre Frank Stauffacher fue La bella y la bestia (La Belle et la Bête), *un film poético de Jean Cocteau (1946). Por otro lado, los cinematografistas vocacionales se negaron a colaborar con Hollywood, donde no habrían contado con la independencia deseada, y eso les llevó a producir por su cuenta, prescindiendo a menudo de todo interés comercial, con la única opción de que sus obras pudieran ser conocidas en cineclubs, universidades, galerías y residencias privadas. Esta actitud de rechazo se vio favorecida por los adelantos de la técnica cinematográfica. En la posguerra comenzó a ser más fácil la filmación de 16 mm, con cámara en mano, como fue también más fácil trabajar personalmente en laboratorios y en salas de montaje. Del cortometraje inicial se pasó al largo, como se pasó también del blanco y negro al color.*

La actitud independiente de los diversos realizadores, repartidos en varias ciudades (especialmente en Nueva York y San Francisco), atentos sólo a su propia obra, condujo inevitablemente a que el New American Cinema no pudiera recibir durante mucho tiempo el rótulo de «movimiento». Fuera de ciertas similitudes superficiales, cabe señalar entre esas obras muy marcadas diferencias: en actitud estética, en técnica, en el uso o

prescindencia de personajes, en su propósito poético o humorístico. Un resultado de esa dispersión fue que los distintos realizadores resolvieron aunar esfuerzos en la difusión de su obra, pero manteniendo desde luego sus independencia individual.

La mayor fuerza de reunión entre ellos fue la revista Film Culture, *fundada y dirigida por Jonas Mekas en 1955. Siete años después se estableció la New York Film-Maker's Cooperative. Posteriormente, el propio Gobierno norteamericano colaboró con ese cine independiente a través del United States Information Service (USIS), que reunió docenas de títulos destacados y los exhibió en abundantes ciclos en el exterior. Paralelamente, y por iniciativa de* Film Culture, *comenzaron a otorgarse premios anuales, los «Independent Film Awards». En 1974, P. Adams Sitney (colaborador habitual de Mekas) publicó su libro* Visionary Film, *un estudio del género, donde escribe:*

> Tal como las obras principales de la teoría cinematográfica francesa deben ser vistas a la luz del cubismo y del pensamiento surrealista, y la teoría soviética en el contexto del formalismo y del constructivismo, la preocupación de los realizadores de la vanguardia norteamericana coincide con las de nuestros poetas posrománticos y de los pintores abstractos y expresionistas. Detrás de ellos existe una poderosa tradición de poesía romántica. Toda vez que fue posible, tanto en mi interpretación de los films como en la discusión de la teoría, he intentado seguir la historia del romanticismo. He descubierto que este enfoque es firmemente más útil y más generador de una visión unificada de estos films y estos cinematografistas, que la hermenéutica freudiana y los análisis sexuales que han dominado en buena parte de la crítica previa sobre la vanguardia.

Los más abundantes ensayos sobre el New American Cinema se deben al crítico y realizador Jonas Mekas (nacido en Lituania, 1922), primero en Film Culture, *después en* The Village Voice *(periódico neoyorquino) y posteriormente en libros que recopilan buena parte de sus artículos. Una de sus preocupaciones ha sido evitar la confusión entre el New American Cinema y otros géneros similares. En 1959, cuando la Nouvelle Vague francesa era el tema del momento, Mekas publicó en Londres* (Sight and Sound, *verano de 1959) un iluminador artículo titulado «Hacia un cine espontáneo», donde marcaba que en Estados Unidos existía también una «nueva ola» de realizadores, surgidos en la década de 1950 (como Robert Aldrich, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Martin Ritt y otros), pero entendía que esa era sólo una «ampliación» de Hollywood. Por contraste,*

vindicaba los nombres de otros cineastas más independientes, como Paul Stanley, Robert Altman, Irvin Kershner, Paul Wendkos, Denis y Terry Sanders (algunos de los cuales colaborarían después con Hollywood), y sobre todo los nombres de quienes producían por sí mismos o por medio de pequeños equipos, sin aparente intención de que sus obras alcanzaran luego la distribución comercial amplia que sólo Hollywood podía ofrecer. En ese segundo grupo destacaban obras ciertamente rebeldes de los años previos, como Come Back, Africa *(Lionel Rogosin),* The Little Fugitive *(Morris Engel),* Pull My Daisy *(Robert Frank y Alfred Leslie),* The Cry of Jazz *(Edward Bland) y sobre todo* Shadows *(John Cassavetes), luego invocada como ejemplo de lo que se puede obtener con la improvisación de diálogos sobre una situación dada, como lo hacía ya por cierto una corriente nueva en el teatro norteamericano. En ese grupo cabe señalar que existen líneas argumentales, aunque apoyadas en la realidad, con momentos de lirismo (Engel) y de gran perspicacia de observación (Rogosin).*

Pero tanto entonces como en los veinte años siguientes, el New American Cinema dio también films mucho más abstractos, carentes de trama o de figuras humanas, apoyados en una total fantasía de planos, de cámara, de sonido, de montaje. Esto ha generado la discusión sobre la validez estética de muchas de esas obras. Un caso claro de controversia es el de Andy Warhol, que puede posar su cámara frente a mujeres hermosas, en sostenidos primeros planos, sin el más mínimo apunte de desarrollo argumental, durante casi una hora (The Thirteen Most Beautiful Women), *o contemplar durante seis horas a un hombre que duerme* (Sleep), *o —peor aún— mantener durante doce horas de proyección la imagen del Empire State Building de Nueva York* (Empire).

La variedad infinita de propósitos, sistemas, formatos, duraciones, ha hecho imposible una descripción coherente del New American Cinema. Sin embargo, una aproximación a su filosofía puede encontrarse en los dos textos que siguen: el primero es la Declaración de 1960 y el segundo es un artículo de Mekas, publicado inicialmente en Film Culture *(núm. 24, primavera de 1962) y luego recogido en la antología* Film. A Montage of Theories, *al cuidado de Richard Dyer MacCann (Dutton, Nueva York, 1966).*

Declaración del New American Cinema Group

El 28 de septiembre de 1960 se reúnen en el 165 de la West Street 64, en el Producers Theatre, un grupo de 26 personas por invitación del productor Lewis Allen y el realizador Jonas Mekas, en el que se encuentran representadas distintas ramas de la creación y el negocio del cine. Por voto unánime se autoconstituye en una organización libre y abierta del New American Cinema denominada «The Group».

Al término de la reunión sale elegida una Junta Ejecutiva Provisional formada por Shirley Clarke, Emile De Antonio, Edward Bland, Jonas Mekas y Lewis Allen, y se emite la Declaración que se reproduce a continuación con fecha 30 de septiembre de 1960.

En el curso de los últimos tres años hemos sido testigos del florecimiento espontáneo de una nueva generación de realizadores —el Free Cinema en Gran Bretaña, la Nouvelle Vague en Francia, los jóvenes movimientos en Polonia, Italia y Unión Soviética, y en nuestro país el trabajo de Lionel Rogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern y los hermanos Sanders. El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido. Aun los films aparentemente válidos, que pretenden tener altos niveles morales y estéticos y que han sido aceptados como tales, tanto por los críticos como por el público, revelan la decadencia del film de producción. La misma fluidez de su ejecución se ha vuelto una perversión que cubre la falsedad de sus temas, su falta de sensibilidad y estilo.

Si el New American Cinema ha sido hasta ahora una manifestación inconsciente y esporádica, creemos que ha llegado el momento de reunirnos. Somos muchos —y el movimiento está alcanzando proporciones significativas— y sabemos qué debe ser destruido y qué preservado.

Nuestra rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso es fundamentalmente ética, lo mismo que en las otras artes en la América de hoy —pintura, poesía, escultura, teatro—, sobre las cuales han estado soplando vientos renovadores durante los últimos años. Nuestra preocupación es el hombre y lo que le ocurre. No somos una escuela estética que encierra el realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida.

1. Creemos que el cine es una expresión personal indivisible. Por tanto, rechazamos la interferencia de productores, distribuidores e inversores hasta que nuestro trabajo esté listo para ser proyectado en la pantalla.

2. Rechazamos la censura. Nunca apoyaremos ninguna ley de censura. No aceptamos reliquias tales como el permiso de exhibición. Ningún libro, obra de teatro o poema, ninguna pieza de música necesita permiso de nadie. Iniciaremos acciones legales contra los permisos y la censura de films, incluyendo aquellos de las oficinas aduaneras de Estados Unidos. Los films tienen el derecho de viajar de país a país, libres de censores y de las tijeras de los burócratas. Estados Unidos debería tomar la iniciativa en un programa de libre tránsito de films de un país a otro.

¿Quiénes son los censores? ¿Quién los elige y califica como tales? ¿Cuál es la base legal de la censura? Éstas son las preguntas que necesitan ser contestadas.

3. Estamos buscando nuevas formas de financiación, estamos trabajando en la reorganización de los métodos de inversión, estamos estableciendo las base de una industria fílmica libre. Un cierto número de inversores ya han colocado dinero en *Shadows, Pull My Daisy, The Sin of Jesus, Don Peyote* [de Harold Humes], *The Connection, Guns of the Trees.* Estas inversiones han sido hechas sobre la base de una participación limitada, como es costumbre en la financiación de las obras teatrales de Broadway. Una cantidad de inversores teatrales han entrado en el terreno de la producción de films de bajo costo en la Costa Este.

4. El New American Cinema está aboliendo el mito «presupuesto» y demostrando que se pueden hacer buenas obras

internacionalmente vendibles, con un montante que va desde 25.000 a 200.000 dólares. *Shadows, Pull My Daisy* y *The Little Fugitive* lo prueban. Nuestros presupuestos realistas nos liberan de estrellas, estudios y productores. El realizador es su propio productor y, paradójicamente, films de bajo costo rinden un margen más alto que films de elevados presupuestos.

El bajo costo no es una consideración puramente comercial: está de acuerdo con nuestras creencias éticas y estéticas, y en directa relación con lo que queremos decir y cómo lo queremos decir.

5. Tomaremos una posición contraria al sistema de distribución actual, a la política de exhibición. Hay algo que está decididamente mal en todo el sistema de distribución de films y ya es hora de destruirlo. No es el público el que impide que se vean obras como *Shadows* o *Come Back, Africa,* sino los distribuidores y los dueños de las salas. Es un hecho lamentable que nuestras obras deban estrenarse en Londres, París o Tokio antes que puedan llegar a nuestras propias pantallas.

6. Planeamos establecer nuestro Centro Cooperativo de Distribución. Este trabajo ha sido confiado a nuestro miembro Emile De Antonio. El New York Theatre, el Bleecker St. Cinema, el Art Overbrook Theatre de Filadelfia son las primeras salas que se nos han unido, comprometiéndose a exhibir nuestras obras. Conjuntamente con el Centro Cooperativo de Distribución iniciaremos una campaña publicitaria para preparar el clima para el Nuevo Cine en otras ciudades. La American Federation of Films Societes será de una gran ayuda en este trabajo.

7. Ya es hora de que la Costa Este tenga su propio festival, que deberá servir como lugar de encuentro para el Nuevo Cine de todo el mundo. Los distribuidores puramente comerciales nunca harán justicia al cine. Lo mejor del cine italiano, polaco, japonés y de gran parte del moderno cine francés son completamente desconocidos en este país. Tal festival atraería la atención de los exhibidores y el público sobre estas obras.

8. Aunque comprendemos perfectamente los propósitos e intereses de los sindicatos, encontramos injusto que las demandas sobre un trabajo independiente con un presupuesto de 25.000 dólares sean las mismas que las que se hacen sobre un film de 1.000.000 dólares. Nos reuniremos con los sindicatos para elaborar métodos más razonables, similares a los que existen off-Broadway, un sistema basado en el volumen y naturaleza de la producción.

9. Nos comprometemos a separar un cierto porcentaje de nuestros beneficios para crear un fondo que será utilizado para

ayudar a nuestros miembros a terminar sus films o a servir de garantía ante los laboratorios.

Al reunirnos queremos dejar bien claro que hay una diferencia básica con organizaciones tales como la United Artists. No nos reunimos para hacer dinero: nos reunimos para hacer films y crear el New American Cinema. Y lo vamos a hacer con el resto de América, junto con el resto de nuestra generación. Creencias comunes, conocimientos comunes, una ira común e impaciencia nos unen, y también nos une con los movimientos de Nuevo Cine del resto del mundo. Nuestros colegas en Francia, Italia, Unión Soviética, Polonia o Gran Bretaña pueden confiar en nuestra determinación. Como ellos, hemos tenido suficiente de la Gran Mentira, en la vida y en las artes. Como ellos, no estamos solamente por el Nuevo Cine: estamos por el Nuevo Hombre. Como ellos, estamos por el arte, pero no a expensas de la vida. No queremos films falsos, pulidos y «bonitos»: los preferimos toscos, sin pulir, pero vivos; no queremos films «rosas»: los queremos del color de la sangre.

Firman: Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard De Laurot, Ben Carruthers, Argus Speare Juilliard, Jonas y Adolfas Mekas, Emile De Antonio, Lewis Allen, Shirley Clarke, Gregory J. Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Denis y Terry Sanders, Don Gillin, Bert Stern, Walter Gutman, Jack Perlman, David Stone, Sheldon Rochlin y Edward Bland.

New American Cinema

Jonas Mekas

Robert Breer, Stanley Brakhage y Marie Menken representan temática y formalmente en el nuevo cine norteamericano lo mejor de la tradición del cine poético y experimental. Cantan libre y hermosamente al mundo físico, a su textura, sus colores, sus movimientos, o hablan con pequeños estallidos de recuerdos, de reflexiones, de meditaciones. A diferencia de los primeros films de vanguardia, éstos no están afligidos por la mitología o el simbolismo, sea griego o freudiano: su sentido es más inmediato, más visual, sugestivo. Estilística y formalmente, su obra representa la creación más alta y pura que se haya conseguido en el cine poético.

Fue un film corto de Stanley Brakhage, titulado *Desistfilm* (1954) —que es todavía uno de los más influyentes de todos los films norteamericanos modernos—, el que comenzó la revolución estilística que ha llegado ahora al documental y que ha comenzado a advertirse en el cine dramático comercial (Truffaut, en *Jules et Jim,* golpea y sacude su cámara, para destruir las panorámicas suaves y las inclinaciones estáticas, «profesionales»). Son muy pocos los realizadores cinematográficos que se hayan preocupado tanto como Brakhage del estilo y de las técnicas. Resulta bastante irónico que sea a Brakhage a quien eligen los críticos de la vieja escuela cuando necesitan un ejemplo de mal estilo y peor técnica. No podrían elegir un ejemplo más falaz, porque Brakhage es en verdad uno de los virtuosos del cine moderno.

Algunas de las actitudes de Brakhage sobre estilo y técnica del cine pueden ser mejor ilustradas por sus propios textos:

> ¡Así que los mercachifles han vuelto a empezar! A las catacumbas, entonces, o quizá a plantar esta semilla más profundamente en el subsuelo, lejos de la falsa nutrición de estas aguas de albañal. Que se nutra de fuentes ocultas, canalizadas por los dioses... Olvidemos la ideología, porque el cine, *non nato* como es, carece de lenguaje y habla como un aborigen: una retórica monótona... Abandonemos la estética... Neguemos las técnicas, porque el cine, igual que Norteamérica, no ha sido aún descubierto, y la mecanización, en el más profundo sentido posible de la palabra, atrapa a ambas, mucho más allá de medir siquiera la probabilidad... Dejemos que el cine sea. Es algo... que surge.
>
> ...en algún lado tenemos un ojo capaz de cualquier imaginación. Y después tenemos el ojo de la cámara, con sus lentes fijas para conseguir la perspectiva de composición occidental del siglo XIX (como queda mejor ejemplificado por la conglomeración arquitectónica del siglo XIX, reuniendo detalles de la ruina «clásica»), moderando la luz y limitando el cuadro, simplemente así, con su cámara común y la velocidad del proyector para registrar el movimiento, sintonizados a la sensación del vals vienés, ideal y lento, e incluso su cabeza de trípode, siendo el cuello que se mueve, armado con accesorios para permitirle ese movimiento de *Las Sílfides* (ideal para el romance contemplativo) y virtualmente restringido a movimientos horizontales y verticales (pilares y líneas de horizonte), con una diagonal que requiere un ajuste mayor, las lentes recubiertas o provistas de filtros, sus fotómetros equilibrados y su película en color fabricada para producir ese efecto de tarjeta postal (pintura de salón), ejemplificada por esos cielos ¡oh! tan azules y sus pieles de melocotón.
>
> Escupiendo deliberadamente sobre las lentes, o quebrando su enfoque, se pueden alcanzar las primeras etapas del impresionismo. Se puede hacer que esa *prima donna* sea más pesada en su transmisión del movimiento de imágenes, acelerando el motor, o se puede escindir el movimiento, en una forma que se acerca a una inspiración más directa en la percepción humana, disminuyendo el movimiento al registrar la imagen. Se puede sostener la cámara en mano y heredar así mundos espaciales. Se puede dar a la película una mayor o menor exposición. Se pueden usar todos los filtros del mundo, la niebla, la lluvia, luces desequilibradas, tubos de neón con neuróticas temperaturas de color, cristales que nunca fueron pensados para una

cámara, o incluso un cristal que sí lo fue, pero al que se utiliza en forma distinta de la especificada; o se puede fotografiar una hora después del amanecer o una hora antes del crepúsculo, esas maravillosas horas prohibidas a cuyo respecto los laboratorio nada garantizan, o se puede trabajar de noche con una película indicada especialmente para la luz diurna, o viceversa. Y uno se puede convertir en Viceversa, en el prestidigitador supremo, con sombreros llenos de todos esos conejos que se reproducen locamente. Se puede, con un coraje increíble, convertirse en Méliès, ese hombre maravilloso que llegó a dar al «arte del cine» sus inicios en la magia.

* * *

En su último film, *Prelude* (1961), Brakhage consigue una síntesis de todas sus técnicas. En esta obra de exquisita belleza, las imágenes se convierten en palabras, vuelven en pequeños estallidos, desparecen y otra vez vuelven, como en las frases, creando impresiones visuales y mentales, experiencias. Dentro del contexto abstracto, aparecen los relámpagos de recuerdos, de una índole personal y temporal, siempre de manera insinuante, oblicua, indirecta: las imágenes de nubes cargadas de presagios, los recuerdos de la bomba atómica, infinitos espacios cósmicos, los sueños y los temores que constituyen el subsconsciente del hombre moderno. Si la contemporaneidad de los otros realizadores aquí mencionados es muy real, emotiva, cruda, una parte de nuestra experiencia cotidiana, en *Prelude* (como en la obra de Robert Breer y de Marie Menken), esa contemporaneidad está resumida, filtrada, y se convierte en un pensamiento, en una meditación que ocurre en un mundo propio, en el mundo de una obra de arte.

Brakhage, en una carta a un amigo (1958), antes de comenzar su trabajo en *Prelude:*

> Estoy considerando ahora la idea de un segundo film de largometraje, que tratará cinematográficamente de la bomba atómica. Pero si *Anticipation of the Night* es una obra de arte y no una acusación contra la civilización contemporánea en los términos de su criatura protagonista, así también mi proyectado film soñará con la bomba, y la creará, como yo lo imagino, sobre un mundo casi spinoziano de teoría matemática, y habrá de visualizar el florecimiento de su forma, en relación con sus hermosos desarrollos, así como los otros intelectualmente más parasitarios, y en el camino de su humo tratará de la devasta-

ción que deja en la mente humana, más que de la devastación material, la pesadilla y el deseo devoto que engendra, o sea, la religión, el final, la resolución de la muerte.

Existen hoy sólo uno o dos realizadores más que puedan transformar la realidad en arte con tanto éxito como Brakhage, Breer o Menken. Un paisaje, un rostro, una mancha de luz: todo cambia antes sus ojos para convertirse en otra cosa, en una esencia de sí mismo, al servicio de una visión personal. Presenciar en *Whiteye,* de Brakhage, cómo un paisaje invernal se transforma, por la magia del movimiento, del temperamento y de la luz, en una pura poesía de lo blanco, es una experiencia inolvidable...

Nota lateral sobre la moralidad de lo nuevo

Uno puede preguntarse, a veces, por qué estoy tan obsesionado con lo nuevo, por qué este aborrecimiento contra lo viejo.

Creo que la verdadera sabiduría y el conocimiento son cosas muy viejas, pero han sido recubiertas con capas y capas de cultura estática.

Si algo sabemos sobre el hombre, es esto: debe permitírsele que llene su propia vida, que la viva tan plenamente como sea posible. El callejón sin salida de la cultura occidental está sofocando la vida espiritual del hombre. Su «cultura» está desviando sus ideas y sus intuiciones. Mi posición es ésta: todo lo que retenga al hombre en los moldes de la cultura occidental le impide vivir su propia vida. Por cierto, que una de las funciones del artista es escuchar la voz genuina del hombre.

El nuevo artista, al dirigir su oído hacia adentro, está comenzando a atrapar fragmentos de la visión genuina del hombre. Simplemente por ser *nuevos* (lo que supone escuchar más profundamente que sus contemporáneos), Brakhage y Breer contribuyen a la liberación del espíritu humano frente a la materia muerta de la cultura, y abren nuevas perspectivas para la vida. En este sentido, un arte viejo es inmoral: conserva las cadenas de la Cultura para el espíritu humano. El mismo espíritu destructivo del artista moderno, su anarquía, como en los *happenings,* o incluso la *action painting* es, por tanto, un acto positivo, una confirmación de la vida y de la libertad.

El mal es lo que es finito.
KABBALA

Nota sobre la improvisación

He escuchado demasiado a menudo que los críticos norteamericanos y extranjeros se ríen ante las palabras «espontaneidad» e «improvisación». Dicen que eso no es creación, que ningún arte puede ser creado de repente. ¿Debo señalar aquí que tal crítica es pura ignorancia, y que representa sólo una comprensión superficial y snob del sentido de la «improvisación»? La verdad es que la improvisación nunca excluye a la condensación ni la selección. Por el contrario, la improvisación es la forma más alta de la condensación, y apunta a la esencia misma de una idea, de una emoción, de un movimiento. No fue sin razón que Adam Mickiewicz llamó Improvisación a su famoso soliloquio *Konrad Wallenrod*[1]. La improvisación es, repito, la forma superior de la concentración, del estado de alerta, del conocimiento intuitivo, cuando la imaginación comienza a descartar lo pre-arreglado, las estructuras mentales artificiosas, y va directamente a la profundidad del asunto. Éste es el verdadero sentido de la improvisación, y no es en verdad un método, sino —mejor— un estado necesario para toda creación inspirada. Es una capacidad que todo verdadero artista desarrolla mediante una vigilancia interna, constante y de toda su vida, mediante el cultivo —¡sí!— de sus sentidos.

Nota sobre la «cámara vacilante»

Estoy harto de esos guardianes del Arte Cinematográfico que acusan al nuevo realizador cinematográfico por un trabajo de cámara vacilante o por mala técnica. Similarmente, acusan al compositor moderno, al escultor moderno, al pintor moderno... de torpeza y de mala técnica. Tengo piedad por tales críticos. No tienen remedio. Prefiero dedicar mi tiempo a saludar a lo nuevo. Una vez Maiakovsky dijo que en la mente humana hay una zona a la que sólo se llega mediante la poesía, y sólo a través de una poesía que esté despierta y que sea cambiante. Podría decirse también que hay una zona en la mente humana (o en el corazón) a la que sólo se llega a través del cine: un cine despierto y cambian-

[1] *Konrad Wallenrod* (1827) es un poema del escritor polaco Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855), que describe guerras medievales entre la orden teutónica y los polacos, pero la obra ha sido entendida como una metáfora del permanente conflicto entre Polonia y Rusia.

te. Sólo tal cine puede revelar, describir, hacernos conscientes, apuntar hacia lo que realmente somos o no somos, o cantar a la belleza auténtica y cambiante del mundo que nos rodea. Sólo este tipo de cine contiene el debido vocabulario y la debida sintaxis para expresar lo genuino y lo bello. Si estudiamos la moderna poesía cinematográfica, descubrimos que aun los errores, los planos desenfocados, los pasos inseguros, los movimientos vacilantes, los fragmentos de mucha o escasa exposición, se han convertido en una parte del nuevo vocabulario del cine y son parte de la realidad psicológica y visual del hombre moderno.

Segunda nota sobre la improvisación

Fue en su búsqueda de la libertad interna que el artista nuevo llegó a la improvisación. El joven realizador cinematográfico norteamericano, igual que el joven pintor, músico o actor, resiste a su sociedad. Sabe que todo lo que ha aprendido de su sociedad sobre la vida y la muerte es falso. No puede llegar, por tanto, a ninguna verdadera creación, a una creación como revelación de la verdad, reelaborando y recombinando ideas, imágenes y sentimientos que están muertos e inflados: debe descender mucho más profundamente, por debajo de toda esa confusión; debe huir por fuerza centrífuga de todo lo que ha aprendido de su sociedad. Su espontaneidad, su anarquía, hasta su pasividad, son sus actos de libertad.

Sobre la actuación

El estilo frágil y penetrante de actuación del primer Marlon Brando, de un James Dean, de un Ben Carruthers, es sólo un reflejo de sus posiciones morales inconscientes, de su ansiedad de ser —y éstas son palabras importantes— honestos, sinceros, genuinos. La verdad cinematográfica no requiere palabras. Hay más verdad y real inteligencia en su «balbuceo» que en todas las palabras claramente pronunciadas en Broadway a lo largo de cinco temporadas. Su incoherencia es tan expresiva como cinco mil palabras.

El joven actor de hoy no confía en otra voluntad que en la suya, la cual, lo sabe, es todavía muy frágil y, por tanto, inofensi-

va: no es una voluntad, sino las ondas y los movimientos, las voces y los gruñidos, distantes y profundos, de un Marlon Brando, de un James Dean, de un Ben Carruthers, esperando, escuchando (de la misma manera en que Kerouac escucha la nueva palabra-sintaxis-ritmo norteamericano en sus improvisaciones, o como lo hace Coltrane en su jazz, o De Kooning en sus cuadros). Mientras los críticos de «mente lúcida» se queden fuera, con toda su «forma», «contenido», «arte», «estructura», «claridad», «importancia», todo estará bien; ¡dejadlos fuera! Porque el alma nueva es todavía un pimpollo, que atraviesa su etapa más peligrosa y sensitiva.

Anotaciones finales

Algunas cosas deben estar ya claras:

El nuevo artista norteamericano no puede ser culpado por el hecho de que su arte sea un revoltijo; él nació en ese revoltijo. Está haciendo lo posible para salir de él.

Su rechazo del cine oficial (el de Hollywood) no se basa siempre en objeciones artísticas. No se trata de que los films sean artísticamente buenos o malos. Se trata de la aparición de una nueva actitud ante la vida, de una nueva comprensión del hombre.

Es irrelevante pedir al joven artista norteamericano que haga films como los de la Unión Soviética o Francia o Italia; sus necesidades son distintas, sus ansiedades son distintas. El contenido y la forma de un arte no pueden transplantarse de un país a otro como si fueran guisantes.

Pedir al artista norteamericano que haga films «positivos», limpiar —en esta época— todos los elementos anárquicos de su obra, supone pedirle que acepte el orden social, político y ético que existe hoy.

Los films hechos por el nuevo artista norteamericano, es decir, los *independientes,* no están de modo alguno en la mayoría. Pero debemos recordar que son siempre los menos, los más sensitivos, quienes se hacen portavoces de los auténticos sentimientos y de las verdades de toda generación.

Y, finalmente, los films que hacemos no son los films que queremos hacer siempre, no son nuestro ideal del arte: son los films que *debemos* hacer si no queremos traicionar a nosotros

mismos y a nuestro arte, si queremos avanzar. Estos films sólo representan un periodo específico en el desarrollo de nuestras vidas y de nuestra obra.

Puedo pensar en varias argumentaciones que los críticos, o los lectores de estas notas, pueden esgrimir contra mí o contra el joven artista norteamericano de hoy, tal como aquí se le describe. Algunos pueden decir que está en un camino peligroso, que no saldrá entero de su confusión, que lo que puede conseguir es destrozarlo todo, que no tiene nada nuevo que ofrecer a cambio, etc.; son las argumentaciones habituales que se arrojan contra todo lo joven, lo floreciente, lo desconocido.

Sin embargo, yo miro con confianza al hombre nuevo. Creo en la verdad (en la victoria) de lo nuevo.

Nuestro mundo está demasiado atribulado de bombas, periódicos, antenas de televisión: no hay ya un sitio para que un sentimiento sutil o una verdad sutil reposen su cabeza. Pero los artistas están trabajando. Y con cada palabra, cada imagen, cada nuevo sonido musical, se sacude la confianza en lo viejo, se ensancha la entrada hacia el corazón.

> Los procesos naturales son *inciertos,* a pesar de sus leyes. El perfeccionismo y la incertidumbre se excluyen mutuamente.
>
> La investigación sin error es imposible. Toda la investigación natural, desde su comienzo mismo, es y fue exploratoria, «ilegal», frágil, exteriormente cambiante, en flujo, incierta e insegura, y, sin embargo, en contacto con procesos naturales *reales.* Porque estos procesos naturales y objetivos son, de acuerdo a sus leyes básicas, variables en el más alto grado, libres en el sentido de lo irregular, lo incalculable, lo irrepetible.
>
> WILHELM REICH, *Funcionalismo orgonómico.*

CRONOLOGÍA BÁSICA

En 1976, la American Federation of Arts editó un documentado libro sobre el cine norteamericano de vanguardia, como anexo a una serie de exhibiciones. Con el título *A History of the American Avant-Garde Cinema,* el libro recoge una amplia documentación: notas críticas sobre los 38 films (repartidos en siete programas), un ensayo general sobre el tema, datos de filmografías, bibliografía, distribución de ese material. Especialmente valiosa es una cronología de la evolución que

atravesó el New American Cinema durante treinta años, identificando en diez páginas unos setecientos títulos.

De allí se ha extraído la siguiente filmografía esencial, donde sólo se apuntan algunos de los títulos más divulgados o más prestigiosos del movimiento.

1943 *Meshes of the Afternoon,* de Maya Deren/Alexander Hammid (18 minutos).
1943 *Geography of the Body,* de Willard Maas (7 minutos).
1944 *Renascence,* de Curtis Harrington (8 minutos).
1944-1947 *Dreams that Money Can Buy,* de Hans Richter (84 minutos).
1945 *A Study in Choreography for Camera,* de M. Deren (4 minutos).
1946 *Ritual in Transfigured Time,* de M. Deren (15 minutos).
1947 *Fireworks,* de Kenneth Anger (15 minutos).
1948 *Mother's Day,* de James Broughton (23 minutos).
1948 *Meditation on Violence,* de M. Deren (12 minutos).
1949 *The Dead Ones,* de Gregory J. Markopoulos (40 minutos).
1949 *The Lead Shoes,* de Sidney Peterson (18 minutos).
1950 *Ai-Ye,* de Ian Hugo (24 minutos).
1951 *Loony Tom. The Happy Lover,* de J. Broughton (10 minutos).
1951 *Flowers of Asphalt,* de G. J. Markopoulos (7 minutos).
1952 *Interim,* de Stan Brakhage (25 minutos).
1952 *Bells of Atlantis,* de I. Hugo (9 minutos).
1952 *Eldora,* de G. J. Markopoulos (7 minutos).
1952 *Notes on the Port of St. Francis,* de Frank Stauffacher (20 minutos).
1953 *The Pleasure Garden,* de J. Broughton (38 minutos; rodaje en Inglaterra, con Lindsay Anderson como director de producción y Walter Lassally como fotógrafo).
1953 *Dance in the Sun,* de Shirley Clarke (7 minutos).
1953 *The Little Fugitive,* de Morris Engel (73 minutos; con Ray Ashley y Ruth Orkin).
1953 *A Time Out of War,* de Denis Sanders (22 minutos).
1954 *Inauguration of the Pleasure Dome,* de K. Anger (38 minutos).
1954 *Desistfilm,* de S. Brakhage (7 minutos).
1955 *The Wonder Ring,* de S. Brakhage (4 minutos).
1955 *Lovers and Lollipops,* de M. Engel/R. Orkin (62 minutos).
1956 *On the Bowery,* de Lionel Rogosin (65 minutos).
1956 *Motion Pictures,* de Robert Breer (3 minutos).
1957 *Loving,* de S. Brakhage (6 minutos).
1957 *Recreation,* de R. Breer (2 minutos).
1957 *A Movie,* de Bruce Conner (12 minutos).
1957 *Saturday Afternoon Blood Sacrifice; TV Plug; Cobra Dance,* de Ken Jacobs (9 minutos).
1958 *Early Abstraction, Films N.º 1, 5, 7 & 10,* de Harry Smith (22 minutos).

1958 *Anticipation of the Night*, de S. Brakhage (40 minutos).
1958 *Sombras (Shadows)*, de John Cassavetes (81 minutos).
1958 *Weddings and Babies*, de M. Engel (81 minutos).
1958 *Come Back, Africa*, de L. Rogosin (90 minutos).
1959 *Sirius Remembered*, de S. Brakhage (12 minutos).
1959 *Bridges Go Round*, de S. Clarke (8 minutos).
1959 *The Very Eye of Night*, de M. Deren (15 minutos).
1959 *Dance Chromatic*, de Ed Emshwiller.
1959 *Pull My Daisy*, de Robert Frank/Alfred Leslei (27 minutos).
1959 *Science Friction*, de Stan Vanderbeek (9 minutos).
1960 *Primary*, de Richard Leacock/Robert Drew/D. A. Pennebaker/Albert Maysles (26 minutos).
1960 *Skullduggery*, de S. Vanderbeek (5 minutos).
1960 *The Dead*, de S. Brakhage (11 minutos).
1960-1961 *La conexión (The Connection)*, de S. Clarke (100 minutos).
1961 *Prelude: Dog Star Man*, de S. Brakhage (25 minutos).
1961 *The Sin of Jesus*, de R. Frank (40 minutos).
1961 *Guns of the Trees*, de Jonas Mekas (75 minutos).
1962 *Everyman*, de Bruce Baillie (6 minutos).
1962 *Thanatopsis*, de E. Emshwiller.
1962 *Heaven and Earth Magic Feature. Film N.º 12*, de H. Smith (66 minutos).
1963 *Scorpio Rising*, de K. Anger (29 minutos).
1963 *The Cool World*, de S. Clarke (100 minutos).
1963 *Little Stabs at Happiness*, de K. Jacobs (18 minutos).
1963 *Twice a Man*, de G. J. Markopoulos (50 minutos).
1963 *Hallelujah the Hills*, de Adolfas Mekas (86 minutos).
1963 *Notebook*, de Marie Menken (10 minutos).
1963 *Flaming Creatures*, de Jack Smith (45 minutos).
1963 *Summit*, de S. Vanderbeek (12 minutos).
1963 *Sleep*, de Andy Warhol (6 horas 30 minutos).
1964 *Mass for the Dakota Sioux*, de Bruce Baillie (24 minutos).
1964 *Alone*, de Stephen Dwoskin (13 minutos).
1964 *Window*, de K. Jacobs (12 minutos).
1964 *The Brig*, de J. Mekas (68 minutos).
1964 *Empire*, de A. Warhol (8 horas).
1964 *Mario Banana*, de A. Warhol (4 minutos).
1964 *The Thirteen Most Beautiful Women*, de A. Warhol (30 minutos).
1965 *Quixote*, de Bruce Baillie (45 minutos).
1965 *Fire of Waters*, de S. Brakhage (6 minutos).
1965 *The Death of Hemingway*, de G. J. Markopoulos (12 minutos).
1965 *My Hustler*, de A. Warhol (70 minutos).
1966 *Castro Street*, de B. Baillie (10 minutos).
1966 *The Flicker*, de Tony Conrad (30 minutos).

1966 *Film in Which There Appear Sprocket, Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.*, de George Landow (4 minutos).
1966 *Hare Krishma*, de J. Mekas (4 minutos).
1966 *Notes on the Circus*, de J. Mekas (4 minutos).
1966 *The Chelsea Girls*, de A. Warhol (215 minutos).
1966 *Lapis*, de James Whitney (10 minutos).
1967 *Samadhi*, de Jordan Belson (6 minutos).
1967 *Scenes from Under Childhood. Section N.º 1*, de S. Brakhage (30 minutos).
1967 *Portrait of Jason*, de S. Clarke (105 minutos).
1967 *Diploteratology Or Bardo Folly*, de G. Landow (20 minutos).
1967 *Wavelength*, de Michael Snow (45 minutos).
1967 *Lonesome Cowboys*, de A. Warhol (110 minutos).
1968 *69*, de R. Breer (4 minutos).
1968 *Ian Hugo, Engraver and Filmaker*, de I. Hugo (10 minutos).
1968 *Diaries, Notes and Sketches, Years 1949-1965*, de J. Mekas (240 minutos).
1968 *T.O.U.C.H.I.N.G.*, de Paul Sharits (12 minutos).
1969 *Invocation of My Demon Brother*, de K. Anger (11 minutos).
1969 *Nuptiae*, de J. Broughton (14 minutos; fotografía de S. Brakhage).
1969 *Me and My Brother*, de R. Frank (95 minutos).
1969 *Tom, Tom, the Piper's Son*, de K. Jacobs (90 minutos).
1969 *Our Lady of the Sphere*, de Larry Jordan (10 minutos).
1969 *Runaway*, de Standish Lawder (5 minutos).
1969 *Bessie Smith*, de Charles I. Levine (13 minutos).
1970 *Quick Billy*, de B. Baillie (60 minutos).
1970 *The Golden Positions*, de J. Broughton (32 minutos).
1970 *Serene Velocity*, de Ernie Gehr (23 minutos).
1970 *Group V: Endurance/Remembrance/Metamorphosis*, de Barry Gerson (12 minutos).
1970 *My Name Is Oona*, de G. Nelson.
1970 *Bleu Shut*, de Robert Nelson (33 minutos).
1971 *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, de S. Brakhage (32 minutos).
1971 *Hapax Legomena I: Nostalgia*, de Hollis Frampton (36 minutos).
1971 *Erection*, de John Lennon/Yoko Ono (20 minutos).
1972 *The Riddle of Lumen*, de S. Brakhage (14 minutos).
1972 *Dreamwood*, de J. Broughton (46 minutos).
1972 *Videospace*, de S. Vanderbeek (7 minutos).

Premios

Los «Independent Film Awards», promovidos por la revista *Film Culture,* recayeron sobre las siguientes obras y realizadores:

Shadows, de John Cassavetes, en 1959.
Pull My Daisy, de Robert Frank y Alfred Leslie, en 1960.
Primary, de Richard Leacock, Robert Drew, D. A. Pennebacker y Albert Maysles, en 1961.
The Dead y Prelude, de Stan Brakhage, en 1962.
Sleep, Haircut, Eat, Kiss y *Empire,* de Andy Warhol, en 1964.
Heaven and Earth Magic Feature y *Early Abstractions,* de Harry Smith, en 1965.
Gregory Markopoulos, por el conjunto de su obra, en 1966.
Wavelength, de Michael Snow, en 1967-1968.
Kenneth Anger, por el conjunto de su obra, en 1969-1972.
Robert Breer, por el conjunto de su obra, en 1972-1975.
James Broughton, por el conjunto de su obra, en 1975.

15. El joven cine alemán

En los quince años siguientes a la guerra, el cine alemán produjo una mayoría de obras convencionales, de reducido interés artístico, a pesar de que las condiciones económicas eran favorables, porque esos fueron los años del «Milagro Alemán». Contra ese retraso artístico se manifestaron diversos realizadores jóvenes, reunidos en el VIII Festival de Cine de Oberhausen (febrero de 1962). Su exigencia de renovación fue favorecida pocos años después (1969) con el ascenso al poder de los socialdemócratas, encabezados por Willy Brandt, lo que cambió la política estatal hacia el cine, dando a éste un mayor apoyo.

La consecuencia fue un nuevo cine alemán, que durante el periodo 1978-1980 se haría notar mundialmente con los premios en festivales y con la difusión internacional de los films de Rainer Werner Fassbinder, de Volker Schlöndorff, de Werner Herzog, de Reinhard Hauff, de Peter Handke, entre otros.

Se transcribe aquí el texto del Manifiesto colectivo de Oberhausen y después una relación del cine alemán de 1960-1969, década en la que se revela aquel cambio de orientación.

El fracaso del cine convencional alemán desplaza por fin la base económica a una de las posiciones intelectuales generalmente desestimadas. De este modo, el Nuevo Cine tiene la posibilidad de llegar a vitalizarse.

Cortometrajes alemanes de jóvenes autores, directores y productores, recibieron —en los últimos años— un gran número de premios en los festivales internacionales y fueron reconocidos por parte de la crítica internacional. Estas obras y sus consecuencias

demuestran que el futuro del cine alemán está en aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico.

Como en otros países, también en Alemania el cortometraje se ha convertido en escuela y campo experimental para el largometraje.

Nosotros manifestamos nuestra pretensión de crear un Nuevo Cine alemán. Este Nuevo Cine necesita nuevas libertades. Libertad frente a los convencionalismos usuales de la profesión. Libertad con respecto a las influencias de socios comerciales. Libertad con respecto a la tutela de ciertos intereses.

Nosotros tenemos, con respecto a la producción del Nuevo Cine alemán, ideas concretas de tipo intelectual, formal y económico. Estamos dispuestos a soportar riesgos económicos en común.

El Viejo Cine está muerto. Creemos en el Nuevo.

Oberhausen, a 28 de febrero de 1962.

Firman: Bobo Bluthner, Boris V. Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dorries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Kruttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans-Jürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans-Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth.

Cronología básica

Precedentes

1960 *Die Eintagsfliege,* de Peter Fleischmann (CM).
1960 *Brutalität in Stein/Die Ewigkeit von Gestern,* de Alexander Kluge/
61 Peter Schamoni (CM).
1960 *Wen kümmert's,* de Volker Schlöndorff (CM).
1961 *Rennen,* de A. Kluge/Paul Kruntorad (CM).
1961 *Bodega Bohemia,* de P. Schamoni (CM).
1961 *Geschichte einer sandrose,* de P. Fleischmann (MM).
1961 *Tobby,* de Hans-Jürgen Pohland (LM).
1961 *Die Parallelstrasse,* de Ferdinand Khittl (LM).
1961 *El pan de los años jóvenes (Das Brot des frühen Jahre),* de Herbet Vesely (LM).

1961 *Flucht nach Berlin,* de Will Tremper (LM).
1961 *Die Teutonen kommen,* de P. Schamoni (CM).
1962 *Herackles,* de Werner Herzog (CM).
1962 *Machorka-Muff,* de Jean-Marie Straub (CM).
1962 *Wenn ich chef wäre,* de H.-J. Pohland (CM).
1962 *Brot der wüste,* de P. Fleischmann (CM).
1962 *Ohne datum,* de Ottomar Dommick (LM).
1962-1963 *Lehrer im Wandel,* de A. Kluge/Karel Kluge (CM).
1963 *Begegnung mi Fritz Lang,* de P. Fleischmann (CM).
1963 *Die endiose Nacht,* de Vlado Kristl (LM).
1964 *Schwartz-Weiss-Rot,* de Helmut Herbst (CM).
1964 *Des Test,* de P. Fleischmann (CM).
1964 *Porträt einer Bewährung,* de A. Kluge (CM).
1964 *Spiel im Sand,* de W. Herzog (CM).
1964 *Seraphine,* de Peter Lilienthal (LM).
1964 *La muerte de Beverly Hills (Die tote von Beverly Hills),* de Michael Pfleghar (LM).
1964 *Der Damm,* de V. Kristl (LM).
1964-1965 *Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht,* de J.-M. Straub (MM).

Apogeo

1965 *Die Stadtstreicher,* de Rainer Werner Fassbinder (CM).
1965 *Serenata para un espía (Serenade für zwei Spione),* de M. Pfleghar (LM).
1965 *El fruto (Es),* de Ulrich Schamoni (LM).
1965 *Zero in the Universe,* de George Moorse (CM).
1965-1966 *Una muchacha sin historia (Abschied von gestern),* de A. Kluge (LM).
1965-1966 *Schonzeit für Füchse,* de P. Schamoni.
1965-1966 *El joven Törsless (Der junge Törless),* de V. Schlöndorff (LM).
1966 *Das kleine Chaos,* de R. W. Fassbinder (CM).
1966 *Die beispiellose Verteidigung der festung Deutschkreutz,* de W. Herzog (CM).
1966 *Playgirl,* de W. Tremper (LM).
1966 *Wilder reiter Gmbh,* de Franz-Josef Spieker (LM).
1966 *Der Brief,* de V. Kristl (LM).
1966 *Mädchen, Mädchen,* de Roger Fritz (LM).
1966 *Der Beginn,* de P. Lilienthal (LM).
1966 *Katz und Maus,* de H.-J. Pohland (LM).
1966 *Kopftand, Madam!,* de Christian Rischert (LM).
1966-1967 *Schauplätzke,* de Wim Wenders (CM).
1967 *Mahlzeiten,* de Edgar Reitz (LM).

1967 *Frau Blackburun, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt,* de A. Kluge (CM).
1967 *Von rosa von Praünheim,* de Rosa von Praünheim (CM).
1967 *Adolf Winkelmann. Kassel 9.12.67,* de Adolf Winkelmann (CM).
1967 *Herbst der Gammler,* de P. Fleischmann (MM).
1967 *Mord und Totschlag,* de V. Schlöndorff (LM).
1967 *Lo mejor de la vida (Alle Jahre wieder),* de U. Schamoni (LM).
1967 *Der Sanfte Lauf,* de Haro Senft (LM).
1967 *Tatuaje (Tätowierung),* de Johannes Schaaf.
1967 *Der Findling,* de G. Moorse (LM).
1967 *Spur eines Mädchens,* de Gustav Ehmuck (LM).
1967 *Der Griller,* de G. Moorse (LM).
1967 *48 Studen bis Acapulco,* de Klaus Lemke (LM).
1967 *Die Goldene Pille,* de Horst-Manfred Adloff (LM).
1967 *Negresco. Eine Tödliche Affaire,* de K. Lemke (LM).
1967 *Engelchen oder die Jungfrau von Bamberg,* de Marran Gosov (LM).
1967 *Zur Sache, Schätzchen,* de May Spils (LM).
1967 *Paarungen,* de Michael Verhoeven (LM).
1967 *Verbrechen mit Vorbedacht,* de P. Lilienthal (LM).
1967 *Crónica de Ana Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach,* de J.-M. Straub (LM).
1967 *Jet Generation,* de Eckhart Schmidt (LM).
1967 *Professor Columbus,* de Reiner Erler (LM).
1967 *Make Love Not War,* de Werner Klett (LM).
1967 *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos (Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos),* de A. Kluge (LM).
1967 *Mit Eichenlaub und Feigenblatt,* de F.-J. Spieker (LM).
1967 *Tamara,* de H.-J. Pohland (LM).
1967 *Eine Ehe,* de Hans-Rolf Strobel/Heinz Tichawski (LM).
1967 *Erotik auf der Schulbauk,* de Roger Fritz/Eckhart Schmidt/Hannes Dahlberg (LM).
1967-1968 *Same Player Shoots Again,* de Wim Wenders (CM).
1967-1968 *Kuckucksjahre,* de G. Moorse (LM).
1967-1969 *Signos de vida (Lebenszeichen),* de W. Herzog (LM).
1967-1969 *Die unbezähmbare Leni Peikert,* de A. Kluge (LM).
1968 *Es Spricht ruth Schmidt,* de A. Winkelmann (CM).
1968 *Feuerlöscher E. A. Winterstein,* de A. Kluge (CM).
1968 *Massnahmen gegen Fanatiker,* de W. Herzog (CM).
1968 *Die Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter,* de J.-M. Straub (CM).
1968 *Letzte Worte,* de W. Herzog (CM).
1968 *Silver City Revisited,* de W. Wenders (CM).
1968 *Liebe und so Weiter...,* de G. Moorse (LM).
1968 *Bübbchen,* de Roland Klick (LM).
1968 *Horror,* de P. Lilienthal (LM).
1968 *Zuckerbrot und Peitsche,* de M. Gosov.

1968 *Quartett im Bett,* de U. Schamoni (LM).
1968 *Biengelchen Liebt Kreuz und Quer,* de M. Gosov (LM).
1968 *Scarabea — Wieviel erde Braucht der Mensch,* de Häns-Jürgen Syberberg (LM).
1968 *Engelchen Macht Weiter — Hoppe, Hoppe Reiter,* de M. Verhoeven (LM).
1968 *Sommersprossen,* de Helmut Förnbacher (LM).
1968 *Neun Leben hat die Katze,* de Ula Stöckl (LM).
1968 *Ich bin ein Elefant, Madame,* de Peter Zadek (LM).
1969 *Von der Revolte zur Revolution,* de Dart Rosenthal (CM).
1969 *Deutschland Dada,* de H. Herbst (CM).
1969 *Die Fresse,* de A. Winkelmann (CM).
1969 *3 Amerikanische LP's,* de W. Wenders/Peter Handke (CM).
1969 *Italienisches Capriccio,* de V. Kristl (MM).
1968-1969 *Alabama —2000 Light— Years,* de W. Wenders (CM).
1968-1969 *Die fliegenden Arzte von Ostafrika,* de W. Herzog (MM).
1968-1969 *El rebelde (Michael Kohlhas — Der Rebell),* de V. Schlöndorff (LM).
1968-1969 *Malatesta (Malatesta),* de P. Lilienthal (LM).
1968-1970 *Espejismos/Fata Morgana (Fata Morgana),* de W. Herzog (LM).
1969 *Cardillac (Cardillac),* de E. Reitz (LM).
1969 *Häschen in der Grube,* de R. Fritz (LM).
1969 *Othon,* J.-M. Straub (LM).
1969 *Spilest du mit Schrägen Vögeln?,* de G. Ehmuck (LM).
1969 *Katzelmacher,* de R. W. Fassbinder (LM).
1969 *Deine Zärtlichkeiten,* de P. Schamoni/H. Vesely (LM).
1969 *Los dioses de la peste (Götter der Pest),* de R. W. Fassbinder (LM).
1969 *Liebe is Kälter als der Tod,* de R. W. Fassbinder (LM).
1969 *Warun läuft Herr R. amok?,* de R. W. Fassbinder/Michael Fengler (LM).
1969 *Escenas de caza en la Baja Baviera (Jagdszenen aus Niederbayern),* de P. Fleischmann (LM).
1969-1970 *Polizeifilm,* de W. Wenders (CM).

16. MANIFIESTO DE LOS NUEVOS CINEASTAS CHECOSLOVACOS

A mediados de los años treinta, Praga era el centro de la vanguardia artística de la Europa central, pues el fascismo había provocado el traslado a la capital checoslovaca de un buen número de intelectuales y artistas emigrados. Éstos, en unión con la vanguardia local, intentan transformar la industria cinematográfica en un arte mejor y de mayor ambición. Entre los locales destacan Otakar Vávra, Martin Frič, Jiří Trnka, Karel Zeman, Jiří Weiss, el escritor Vladislav Vancura y el poeta Vitezslav Nezval.

Luego vino la guerra y los nazs pretendieron montar en Praga una especie de UFA, si bien los cineastas se refugiaron en una actitud de resistencia, la cual se organizó en las fábricas Bata en Zlin, donde siguieron trabajando y aprendiendo. De allí surgió la idea de nacionalizar su cinematografía, cosa que no se consiguió hasta el 11 de agosto de 1945, fecha de la firma del Decreto por parte del presidente Eduard Benes y que dio lugar, entre otras medidas, a la creación de estudios; en 1946, a la celebración del primer Festival Internacional de Cine en Karlovy-Vary; en 1947, a la inauguración de la FAMU, Facultad del Arte Cinematográfico; en 1948, al primer Festival de los Trabajadores; en 1949, a la intervención estatal en la industria y al consiguiente dirigismo del cine; en 1950, a la definición de los criterios del «buen film socialista» (!) por parte del Comité Central del Partido...

Resultado: se afianza una industria, pero no se obtiene obra satisfactoria alguna en lo artístico, con lo que se produce un retraso con relación a otras cinematografías y a la marcha en general del cine mundial en cuanto a creación. Tales constataciones hacen reaccionar a los dirigentes estatales, devolviendo en 1956 a la FAMU los poderes que le habían sido limados, lo que se decide en el XX Congreso de Partidos Comunistas celebrado en Moscú. Otakar Vávra encabeza el cambio, que está visiblemente influido

por el neorrealismo. Esta primera «nueva ola» sufre un revés en 1959 a raíz del XI Congreso del PC checoslovaco, que acusa de «revisionistas» a los jóvenes cineastas y ataca al neorrealismo. La obra de Ján Kadár y Elmar Klos sale seriamente perjudicada. El siguiente Congreso de 1962, el XI, suaviza y libera a un tiempo, posibilitando el renacer de directores de prestigio y la aparición de una segunda «nueva ola»: Veřa Chytilová, Pavel Jurácek, Miloš Forman, Jaromil Jireš y otros. Esta joven generación logra imponerse y ver muy pronto que sus obras son bien acogidas fuera de sus fronteras. Incluso se produce la «autonomía» entre los cines checo y eslovaco gracias a la Federación de la República de Checoslovaquia en otoño de 1968.

Pero los tanques soviéticos invaden Praga y la famosa «primavera» se derrumba por la fuerza de las armas y en contra de la voluntad de un pueblo en su proceso hacia un socialismo propulsado por el premier *Alexander Dubcek. Algunos cineastas logran cruzar la frontera, entre ellos Ivan Passer y Jiří Krejčík, quienes en el Palazzo de la Mostra de Venecia de aquel año leen el siguiente mensaje dirigido a sus «queridos colegas y amigos», Fellini, Bergman, Zavattini, Antonioni, Godard, Malle, Buñuel, Resnais, Petrović, Kazan, Clair, Wyler, Lean, Kramer, Wajda, Kalatozov y Kawalerowicz:*

> Nosotros, directores checoslovacos, a través de *Epoca* nos dirigimos a vosotros, directores cinematográficos de todo el mundo, pidiéndoos que apoyéis nuestra causa. Vivimos los momentos más difíciles de nuestra vida. Hace todavía algunos días, cada uno de nosotros podía dormir cada noche como un hombre libre, con los propios deseos y esperanzas, pensando en los proyectos de trabajo y en las perspectivas para el futuro, satisfechos de la propia existencia y soñando un destino mejor para la humanidad. Por la mañana nos ha despertado la ocupación armada. Nuestro país ha sido invadido por soldados extranjeros, soldados de naciones cuyos gobiernos nos habían asegurado la amistad hasta el último momento. Esta acción injustificada y cínica nos duele profundamente y deja en nosotros una aversión incluso física. Vemos en todo ello un peligro trágico para nuestro pueblo, a cuya vida, aspiraciones y esperanzas estamos íntimamente ligados.
>
> Vosotros, directores cinematográficos, sabéis muy bien el valor de la libertad para nuestro trabajo, para la creación artística. Nuestro trabajo resulta ahora imposible y las perspectivas para el futuro son bien oscuras. Por eso nos dirigimos a vosotros, nosotros, directores y trabajadores cinematográficos checoslovacos, que especialmente en los últimos años hemos

contribuido no poco a la producción internacional del arte cinematográfico, arte empeñado en subrayar los más esenciales valores humanos: la libertad y el progreso de la humanidad. Os pedimos, queridos colegas y amigos, que nos apoyéis públicamente a través de la radio, el cine, la televisión y la prensa. Boicotead la cinematografía oficial de los países que nos han invadido. Apoyad los tenaces y desesperados esfuerzos de nuestros trabajadores cinematográficos por el restablecimiento de la paz en nuestro país.

24 de agosto de 1968

Firman: František Vlácil, Karel Kachyňa, Ján Procházka, Vojtéch Jasný, Pavel Jurácek, Ján Kadár, Elmar Klos, Ladislav Helge, Jiří Menzel, Evald Schorm y Jaromil Jireš, por la Unión de Artistas Cinematográficos y Televisivos Checoslovacos.

* * *

Tanto en la Unión Soviética como en los llamados países socialistas del este europeo, así como en la República Popular de China, aunque aquí bajo enfoques distintos, la disidencia *de intelectuales y artistas ha sido una constante y una afrenta en los últimos años. No obstante, la represión sobre la clase intelectual (científicos, escritores, artistas) en estos países ha evolucionado desde el recrudecimiento a la tolerancia y de ella hacia un mayor respeto de las libertades de acción y creación. En concreto, los cambios políticos habidos más recientemente tanto en la Unión Soviética como en la China comunista pueden catalogarse, en términos caros a Mikhail Gorbachov, de reformistas* (perestroika) *y más transparentes* (glasnost) *en todos los órdenes sociales y culturales. Y así, en lo cinematográfico, se evidencian signos esperanzadores en todas esas zonas de superación de un pasado reciente hacia la asunción de la libertad de pensamiento y de creación en todo terreno, como lo prueban los films recuperados del ostracismo, las nuevas producciones y las muestras de los films más recientes.*

III. Las disciplinas básicas

LAS DISCIPLINAS BÁSICAS

Todo film supone la obra de un equipo. A diferencia del pintor y del escritor, que trabajan de manera muy individual, un cineasta es casi por definición el jefe presumible de un grupo de hombres y mujeres con el que está dispuesto a hacer un film. Necesitará variadas contribuciones de artistas, sin contar la disponibilidad de artesanos, equipos, materiales, sitios y tiempo. De ese enfoque colectivo puede librarse quizá el realizador aficionado, pero si se asciende a un mínimo nivel industrial se comprobará que incluso Charles Spencer Chaplin (productor, director, escritor, músico, actor) necesitaba apoyarse en fotógrafos o escenógrafos, por ejemplo.

Las diversas disciplinas del cine requerirán así una preparación muy variada y después una colaboración recíproca. La fotografía o el montaje no son actividades autónomas, sino que deberán aplicarse en función de un director, de un guión, de un resultado a obtener.

Los textos siguientes procuran dar noticia de esas disciplinas, comenzando por las de productores y directores, a cuyo cargo está naturalmente la supervisión. Igual que en otros capítulos, cabe advertir que los textos aluden a algunos elementos básicos en cada apartado, si bien dejan siempre un margen para la excepción y la diversidad. Lo que dice George Cukor sobre la dirección cinematográfica no sería rígidamente aplicable a John Ford, a William Wyler ni, mucho menos, a otros directores ajenos a Hollywood, como Bergman o Rossellini. Una salvedad igual deberá hacerse sobre Selznick en la producción o sobre Gregg Toland en la fotografía. Alcanzará, en definitiva, con que los textos aludan a lo esencial de cada materia.

17. La producción

De los productores se ha escrito mucho, y generalmente en contra, porque demasiado a menudo se han mostrado como capitalistas sordos al arte y a la cultura. Una lista básica de esas descripciones deberá incluir:

—a Darryl F. Zanuck cuando entra en el Museo del Louvre y dice a sus acompañantes: «Tenemos que estar fuera de aquí en veinte minutos»[1];

—al imaginario Sammy Glick de una famosa novela de Budd Schulberg, *¿Por qué corre Sammy?*, donde el protagonista es un productor intrigante de pocos escrúpulos, afanoso por obtener ventajas[2];

—a Samuel Goldwyn en muchas de sus torpezas verbales, que revelaban a un hombre de poca educación y escaso dominio del inglés; con los *goldwynismos* se han hecho antologías, pero, aunque entre esas perlas hay algunas apócrifas, no deberá subestimarse a un hombre que llega una mañana al despacho y dice: «Hoy me desperté con una idea genial, pero no me gustó»;

—a Joseph Leo Mankiewicz (entonces sólo productor) cuando retocó y reescribió los diálogos de Francis Scott Fitzgerald para *Tres camaradas* (1938), provocando una queja que

[1] Philip French, *The Movie Moguls*, Weidenfeld y Nicolson, Londres, 1969, pág. 48.

[2] Budd Schulberg, *What Makes Sammy Run?*, 1941. Entre diversas reediciones, debe citarse la de Penguin Books, Londres, 1978; versión castellana: *¿Por qué corre Sammy?*, Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1961.

después pasó a la historia de la literatura, aunque es muy probable que Mankiewicz tuviera razón.

La enumeración de esos y otros casos lleva al escepticismo o el desdén con que los productores de Hollywood son tratados por las historias del cine; si se revisan, por ejemplo, los índices de las historias españolas, se advertirá que allí simplemente no figuran Darryl F. Zanuck, Walter Wanger, Samuel Goldwyn, David O. Selznick o Sam Spiegel. La otra cara de la moneda es que muchas veces los productores acertaban. O eran suyas las medidas que luego resultarían decisivas para sus directores (como se señala en el capítulo siguiente de este mismo libro), o eran atinadas las observaciones formuladas durante el curso del rodaje, porque procuraban evitar los errores y las limitaciones que se advertían después en el film. Cuando Richard Boleslawski rodaba *El jardín de Alá* (1936), David O. Selznick inspeccionaba diariamente todos los planos realizados en la jornada anterior. El 17 de junio de 1936 envió unas líneas al director, luego recogidas en la recopilación *MEMO from David O. Selznick*[3]:

> Querido Boley:
>
> Hable *por favor* con Marlene [Dietrich] sobre el hecho de que su cabello esté obteniendo tanta atención, y quede peinado a tal extremo que se pierde toda realidad. Ese cabello está tan bien ordenado que en todo momento —cuando sopla el viento, por ejemplo, o cuando Marlene se asoma al balcón o camina por la calle— sigue pareciendo suave e intocado; de hecho, está tan bien colocado que sólo podría ser una peluca.
>
> El extremo de ese ridículo es la escena en la cama. Ninguna mujer en el mundo ha tenido para su cabello la apariencia que Marlene tiene en esa escena, y toda ésta se hace prácticamente inútil, porque todo está tan exactamente en su sitio que se pierde el efecto de una mujer hostigada y preocupada.
>
> Incluso hoy, durante el rodaje, pareció insensato que el peluquero corriera entre tomas a poner en su sitio cada hebra de cabello, mientras al fondo se veía cómo las palmeras se agitaban con el viento.
>
> Seguramente *un poco* de realidad no hará mucho daño a una gran belleza.

[3] Rudy Behlmer, *MEMO from David O. Selznick,* The Viking Press, Nueva York, 1972, pág. 104.

En el mismo libro se incluye un texto más extenso del productor. Es una conferencia que Selznick pronunció en noviembre de 1937 ante estudiantes de Cine en la Universidad de Columbia. Veamos algunos fragmentos:

> Hay productores y productores. Uno es un productor de oficina, otro es un productor de dirección y un tercero es un productor ejecutivo. Todos estos son términos que probablemente habéis visto, junto a muchos otros: nombres de fantasía que se ajustan a la fantasía de ese hombre, o que le han sido atribuidos por el jefe de la empresa.
>
> Describiré primordialmente cómo opero yo. No sería correcto describir cómo opera otro, porque nadie sabe lo que hace un productor tras las puertas cerradas de su despacho [...].
>
> Creo que ya es hora de que la gente comience a pensar en el cine como en una carrera. Aunque ya han existido, durante algunos años, los cursos sobre guión, dirección y fotografía, confío que algún día existirán los cursos que traten sobre la producción. Pienso que sería una exageración decir que haya siquiera un puñado de personas que estudian para ser productores. No sé por qué ocurre esto; si se trata de que las funciones del productor son tan míticas o tan superexplotadas o superdespreciadas, o si se debe a que ese es un trabajo misterioso que las personas no pueden alcanzar. Pero sé, en cambio, como un hecho, que entre todos aquellos que llegan a Hollywood no he encontrado todavía a alguien que me diga: «Estoy ansioso por ser productor.» Quieren escribir, dirigir, ser fotógrafos o intérpretes —en su mayor parte intérpretes—, pero por alguna misteriosa razón no quieren ser productores
>
> [...].
>
> El motivo de esto, supongo, es que la producción compromete al conocimiento de muchas secciones. Si se encuentra a un hombre preparado en un extremo creativo del negocio, no tendrá conocimientos de los otros extremos creativos del mismo negocio. O, si tiene el conocimiento de todos los extremos creativos, no lo tiene sobre la distribución, la exhibición, el aspecto comercial del negocio, que deben estar incluidos en la formación del productor si llega a hacer algo más que un único film. Así que me gustaría ver, en un plazo de diez a quince años, a personas que fueran preparadas para la producción, lo cual supone una escolaridad en cada rama separada del negocio: la distribución, la exhibición y la producción. Si se trata de un hombre debidamente preparado, atravesará todas

esas ramas. Y pensando en ello, es un placer dar aquí una de las primeras charlas sobre la función de un productor.

Para comenzar, permítaseme decir que estudios diferentes son organizados de maneras diferentes. Un estudio como el de Goldwyn o como el nuestro [Selznick International] tienen como jefe a un ejecutivo que es, habitualmente, también el productor de los films. Como productor aludo aquí al hombre que durante casi todo el tiempo es responsable de la creación de esos films, hecho éste que no es generalmente conocido [...]. En algunos estudios el productor es puramente creativo y no tiene vinculación alguna con el aspecto comercial. Muchos de esos productores quedarían inválidos si no tuvieran un gran estudio que los respalda. Por otro lado, un productor como Goldwyn está a cargo del aspecto creativo y del aspecto comercial [...]. Y después está el muy capaz jefe de fábrica, que es experto en la producción en masa, que es, por tanto, capaz de asegurar que las ruedas se muevan y que puede supervisar con eficacia una gran cantidad de proyectos, dividiendo su tiempo entre unos y otros. En ese campo supongo que los mejores ejemplos son [Darryl] Zanuck y [Hal B.] Wallis.

Los críticos y los escritores sobre temas cinematográficos se equivocan de manera constante, repetida y casi invariable sobre las funciones del director y del productor. Se verá cómo acreditan al productor con algo que corresponde al director y viceversa [...]. Pero esas cosas se explican por la vanidad que tenemos casi todos en este negocio. Nos gusta ver cómo nuestros nombres quedan asociados con nuestros esfuerzos, y quizá valga la pena dedicar uno o dos minutos a aclarar dónde un productor de dirección es diferente de otro.

Existen hoy en Hollywood, y me atrevo a decir que también en Londres y en otros sitios donde se produce cine, hombres que cumplen ambas funciones. Podría mencionar a Frank Capra, que es tanto un productor como un director. Para llegar a ese doble puesto, un hombre debe demostrar que no es sólo un director capacitado, sino que advierte también los aspectos comerciales de un film, que puede determinar los elementos que se integran en hacerlo y que puede mantener una perspectiva. El gran peligro en un cuadro de producción es que el director, por estar muy cerca del film, en el rodaje durante el día y en la sala de montaje por la noche, carezca de perspectiva sobre el film en su conjunto, sobre sus valores temáticos, sus valores de producción o, todavía menos, sus valores comerciales. Hace poco Frank Capra me decía que estaba insatisfecho con *Horizontes perdidos*. No sé cuántos de vosotros habéis visto el film, pero él creía que si hubiera tenido alguien en quien

apoyarse, o alguien que le guiara, alguien a quien pudiera respetar, muchos de los defectos de su film habrían sido corregidos y el film mismo habría sido mucho mejor [...][4].

El director, por otro lado, opera de manera diferente en estudios diferentes. En la Metro Goldwyn Mayer, por ejemplo, y en nueve casos de cada diez, es estrictamente un director, en el mismo sentido en que lo es un director teatral. Su tarea es sólo la de colocarse en el escenario y dirigir a los actores, según las pautas marcadas por el guión. En Warner Brothers, el director es sólo un engranaje de la máquina. Eso es cierto para un noventa por ciento de los films de Warner: al director se le da un guión, habitualmente pocos días antes de comenzar el rodaje. De otra manera sería imposible que un hombre produjera y dirigiera cinco o seis films en un mismo año [...][5].

Otro caso distinto sería el de Lewis Milestone, que es capaz de estar en todo, en toda fase de la producción, desde el primer paso al último, y que, de hecho, con sus propias manos, corta el film en el montaje [...].

En otros estudios —por ejemplo, en el mío— el director está sobre el guión con tanta anticipación como sea posible. Está presente en las reuniones sobre el argumento, conmigo y con los escritores, y después en el desarrollo del guión, y siempre lo tengo al lado en el montaje, hasta que el film se termina[6]. Eso no es obligatorio de mi parte, ni es tampoco la costumbre en casi todos los estudios mayores, aunque existe ahora un gran movimiento, por parte de los directores, que se

[4] En 1934 Capra consiguió con *Sucedió una noche* el éxito de público, de crítica y de la Academia (cinco Oscars a film, director, actriz, actor y guionista), que le permitieron un enorme margen de independencia dentro de la Columbia Pictures. Después de dos comedias y tres años, se lanzó a ser director y productor de *Horizontes perdidos*, que ya no era una comedia, sino una fantasía llena de conceptos filosóficos, sobre una novela de James Hilton, lo que no impidió que el guión fuera escrito también por el comediógrafo Robert Riskin. Pero las primeras reacciones adversas llevaron a Capra a eliminar veinte minutos del comienzo, y aun así no quedó satisfecho. Volvió rápidamente a la comedia, pero no abandonó la filosofía.

[5] Selznick no da ejemplos, pero el de Michael Curtiz en la Warner Brothers sería relevante: cinco films en 1932, seis en 1933, cuatro en 1934, cinco en 1935, tres en 1936, tres en 1937, cinco en 1938. Esto no ha impedido que muchos críticos crean que Michael Curtiz fue el único creador de *Casablanca* (1943).

[6] Otros autores afirman, por el contrario, que Selznick no sólo supervisaba el montaje, sino que no permitía interferencias del director mismo. El punto está muy claro en Gavin Lambert, *GWTW-The Making of Gone with the Wind*, un documentado ensayo sobre el rodaje de *Lo que el viento se llevó*. Entre las rencillas producidas, una grave fue la de que Selznick impidió que Fleming viera el montaje de lo que había rodado. Esto tampoco ha impedido que muchos críticos crean que *Lo que el viento se llevó* es un film de Victor Fleming, a menudo sin mencionar siquiera a Selznick.

han organizado como gremio, para insistir en su privilegio de —cuando menos— presentar al productor un montaje preliminar del film que han rodado, cosa que creo perfectamente razonable. El director debe tener la oportunidad de presentar ese resultado al productor, tal como lo ha dirigido y no como lo ha recopilado algún responsable del montaje [...].

El director, con mucha frecuencia, es llamado después que el guión se ha terminado. Se le dan el guión, los escenarios, el personal, todo lo que hace falta, y entonces sale y dirige. No creo que éste sea un proceso muy sensato, porque, después de todo, el hombre que está dirigiendo las escenas separadas debería tener alguna concepción sobre lo que se intentaba en la preparación del film en su conjunto. Pero como no hablamos de las funciones del director, sino de las del productor, quisiera aclarar aquí las funciones de los productores, a diferencia de los ejecutivos, que de hecho no producen. El productor de hoy, para ser capaz de producir debidamente, estará capacitado no sólo para criticar, sino para poder contestar las preguntas sobre el «qué» y el «por qué». Debe ser capaz, si así fuera necesario, de sentarse y escribir la escena, y si está criticando a un director debe ser capaz de decir no solamente «No me gusta», sino de decirle cómo lo haría él. Debe ser capaz de entrar en la sala de montaje, y, si no le gusta la forma como quedó una secuencia —lo que ocurre con mucha frecuencia—, debe ser capaz de montarla de otra manera. Por ese re-montaje no aludo al manejo físico del celuloide, sino a sentarse en la sala de proyección, donde ahora se realiza la mayor parte del montaje, y decir: «De allí hay que sacar un par de metros de película», «hay que conseguir este ángulo» o «esto debería ir en un primer plano», etc.

El montaje de hoy —debo decirlo de paso— es muy diferente de como se hacía en la época muda, ya que entonces el montador tenía un puesto mucho más importante del que detenta hoy. En la época muda, un buen montador podía arruinar un film, o podía ayudarlo enormemente, porque podía desplegar el material y barajarlo como lo creyera adecuado. Escenas pensadas para el cuarto rollo podían ser puestas en el primero; quizá se eliminaba el punto medio de una escena y se insertaba un primer plano que provenía de otra, y aunque los labios de los intérpretes se movieran, el film podía quedar ajustado sin que nadie advirtiera tales cambios.

Pero en el cine sonoro se está limitado por el diálogo. El montaje no tiene ya la gama de posibilidades para esos cambios que tenía en la época muda. Y eso supone, desde luego, que

hay que estar en posición más correcta con el guión. En la época muda se podía salvar un mal film mediante el montaje y una escritura astuta para los títulos intercalados. Esos días han terminado. El film está hecho básicamente junto al sonido, y si no ha sido debidamente escrito y dirigido, no hay montaje que lo salve. Se puede mejorar un film, ciertamente, e incluso mejorarlo sustancialmente, hasta darle una ilusión de ritmo, cortando los fragmentos lentos, eliminando las líneas malas, cosa que se hace después de las sesiones en privado. Pero si el ritmo es ya lento en la interpretación, será lento en el film terminado. Si la escritura es mala, básicamente, lo será también en el film, y sólo puede salvarse haciendo de nuevo otros planos.

Un film suele nacer de dos o tres maneras diferentes. El productor puede tener la concepción de que le gustaría hacer un film así y asá, o comprar tal pieza teatral, o crear un original de determinada forma. Decide su composición de lugar, lo que incluye a sus estrellas, a su director y a sus escritores, los cuales, hasta hace muy poco, eran considerados como elementos menores en la producción. Pero con el tiempo, los productores han llegado a comprender que la escritura es, después de todo, el rasgo básico y más importante de un film. La idea puede provenir también de alguien del equipo, o el director puede llegar con un tremendo entusiasmo por cierto argumento, o una estrella puede venir a firmar un contrato con la condición de que se filme tal o tal argumento. Lo que más frecuente es que la idea de un argumento provenga del departamento que se ocupa de ellos o de la mente del productor.

Éste comienza, a partir de allí, a seleccionar las personas que harán el film con él. Ahora esa distribución de colaboradores es aún más importante que la de actores, porque se puede escoger al mejor escritor del mundo, y si él no está bien elegido, se consigue un mal trabajo. Tómese al mejor director del mundo, y si no se trata de su tipo particular de film, se conseguirá también un fracaso [...]. Más films quedan errados por la selección del director y del escritor que por ningún otro motivo, exceptuada quizá la elección del argumento. En el cine de hoy se invierten horas, semanas, meses y hasta años en hacer correctamente un film, y sólo unas pocas horas se dedican a seleccionar sus elementos básicos. En cambio, si se hubieran invertido semanas —sólo una pequeña fracción de tiempo— en sopesar cuidadosamente los elementos de su espectáculo, los factores de entretenimiento, los elementos de novedad en el material básico, quizá no se habrían hecho muchos de los films

de hoy que provocan horas de desgracia y de tinta roja en los papeles [...][7].

El texto de Selznick continúa después con las diversas etapas de la preparación: el argumento original, su adaptación en tres páginas esenciales, su identificación con lo que él llama «los huesos del argumento», antes de recubrirlos de carne mediante escenas, diálogos o condimentos. Tras ello aparecen «seis, nueve, diez, quince tratamientos» antes de llegar a aquél que satisface al productor, lo cual supone despedir a media docena de escritores antes de alcanzar el punto deseado. En las etapas siguientes deberá atender al vestuario, a la escenografía, a los efectos especiales, a la economía de fijar lo que realmente se filmará. El proceso llega al control de los planos rodados cada día, con su selección y su compilación, y después a un montaje, tras el cual se pone la música. Subraya que sólo al final, cuando se está satisfecho sobre la versión definitiva, procede montar el film de acuerdo con el montaje del negativo.

La descripción de Selznick se ajusta, desde luego, a aquel productor individual que funciona prácticamente como co-autor.

[7] El punto se aclara con un episodio ejemplar. En 1936, Gustaf Molander dirigió en Suecia un film llamado *Intermezzo*, sobre un argumento propio y de Gösta Stevens, con un elenco que encabezaba Gösta Ekman, Ingrid Bergman, Inga Tidblad. Poco después, Selznick vio ese film sueco y compró los derechos para hacer una nueva versión norteamericana (lo cual eliminó al original sueco del mercado mundial). Para eso necesitaba a la primera actriz, que le había encantado, pero no sabía cómo se llamaba. En agosto de 1938 Selznick envió a Katharine Brown, su agente en Nueva York, un cable referido a la contratación de esa actriz. Escribe: «Me ha entrado un escalofrío al advertir que quizá estamos haciendo tratos con una mujer que no es la verdadera. Porque quizá la chica que estamos buscando es Gösta Stevens. Será mejor que verifique esto...». La chica era Ingrid Bergman, efectivamente, y una parte de su contrato dependía de que aprendiera inglés en un plazo muy breve (Stevens era un escritor y no una actriz). La dirección de *Intermezzo* fue asignada inicialmente a William Wyler, pero las demoras en comenzar el rodaje llevaron a que fuera sustituido por Gregory Ratoff. Fue así como muchos críticos llegaron a creer que Ratoff era un delicado director de temas románticos, aunque la verdad era que el *Intermezzo* norteamericano sólo copiaba al *Intermezzo* sueco. En octubre de 1938, dos meses después de sus primeros intentos por obtener a Ingrid Bergman (sin saber con certeza su nombre), Selznick seguía creyendo que el film era posible con un elenco integrado por Charles Boyer, Loretta Young, Lionel Barrymore, John Barrymore, Gloria Swanson y Freddie Bartholomew. Ni uno sólo de esos intérpretes aparecería en el elenco definitivo (Leslie Howard, Ingrid Bergman, John Halliday, Cecil Kellaway, Edna Best, Douglas Scott). La moraleja es que *Intermezzo* debió mucho más a un original sueco y a un productor norteamericano que a ninguna elaboración de director o escritor en Hollywood. Para Selznick fue además un gran golpe de suerte, porque Ingrid Bergman llegaría a ser estrella suya bajo contrato, sucesivamente prestada con gran beneficio a otros estudios (Metro, Paramount, Columbia, Warner) en el inicio de una carrera internacional.

De hecho alude a él mismo (o a Goldwyn, o a Sam Spiegel), como productores de unos pocos films, porque dedican su plena atención a cada uno. Por otro lado, existen aquellos productores que manejan varios films a un mismo tiempo. Y en un nivel más ambicioso están los grandes estudios, con planes que abarcan (y necesitan abarcar) muchos films dentro de un mismo año, o incluso en varios años. Allí se dibuja la línea de trabajo habitual en Hollywood a través de las décadas, donde los grandes sellos (Metro, Warner, Paramount y otros) fijaban sus planes y encaraban día a día todo un ajedrez de problemas entretejidos. El caso sigue siendo cierto en el Hollywood de hoy, porque la producción llamada «independiente» necesita todavía de una financiación y de una distribución a nivel nacional y mundial. Aunque menos creativos y más comerciales, los estudios de un Hollywood moderno siguen adoptando decisiones que conforman la realidad del cine actual. En esos estudios, un profesional presuntamente experto deberá decidir qué proyectos se aceptan y cuáles se rechazan. Entre los primeros, deberá aprobar nombres, costos, tiempos. Con los films realizados, deberá fijar una política de exhibición y de publicidad. Y con los resultados, acumulará experiencia para las futuras operaciones que adopte.

En la revista inglesa *Sight and Sound* (invierno de 1983-1984) se publicó un extenso reportaje a Ned Tanen, que fue uno de los máximos supervisores de la división cinematográfica en la empresa Universal (otras divisiones se refieren a televisión, música y diversos negocios, como parte de la empresa mayor, MCA/Universal). En sus extensas declaraciones, Tanen señala las dificultades de elección, de financiación, de publicidad, que se presentan cada día. Una ventaja de ese largo texto es la de enumerar la situación moderna de Hollywood, que difiere de la tradicional: ahora importan menos los grandes estudios e importa más la empresa que pueda financiar y comercializar a una producción semi-independiente. Una pregunta alude así a la crisis real o aparente en la industria, al finalizar la década de 1970. La respuesta es la siguiente:

> El negocio cinematográfico es cíclico y ha tenido siempre una mentalidad de crisis. El otro lado de la moneda es que se trata también de un negocio optimista, con lo cual se sacude desde un optimismo enloquecido hasta una lobreguez total. Pero existió una crisis real en el aumento de los costos. Unos

costos disparados, más allá de todo límite. No fue un aumento natural en costos de producción. Los estudios principales funcionaron bien en la década de 1970, y el resultado fue que un grupo de independientes apareció en el negocio cinematográfico buscando su parte del huevo de oro. Era el caso del chico nuevo en el barrio, que llega y tiene que hacer algunas declaraciones importantes. Así que uno convoca a una estrella o a un director y hay que pagarle un millón de dólares más que antes. Porque debe recordarse que este negocio concierne a la distribución y al mercado. Hay que tener credibilidad con el exhibidor para conseguir que los films se exhiban, y debes convencerle de que estás en el negocio para quedarte y de que estás allí de manera importante. Incidentalmente, estos grupos independientes han desaparecido, casi sin excepción. Y los mayores se han quedado con los desechos.

Después apunta que los estudios mayores consiguieron detener el avance de los costos, ajustar los presupuestos de rodaje, aumentar las negativas ante proyectos demasiado inciertos. Con ello redujeron la cantidad de films en producción.

Más adelante, el cronista señala a Tanen que, en general, no son los ejecutivos de estudios los que hacen los films, y que éstos dependen de los cineastas. La respuesta de Tanen invierte la situación, porque también ha ocurrido que directores, escritores e intérpretes se hayan aventurado a la producción. Recuerda así los fracasos del grupo First Artists (Barbra Streisand, Steve McQueen y otros) o del grupo American Zoetrope (Francis Ford Coppola). Agrega:

No está tan mal que aquellas personas que posean cierta objetividad —y que no son directores ni actores ni montadores ni escritores— sean las que eligen el producto. Sus trabajos consisten justamente en escoger un lote de films a lo largo de cierto periodo. No se ocupan en verdad del valor intrínseco de cada uno de ellos. Le señalo que si usted pone a cuatro directores a cargo de elegir los films que se harán durante el próximo año, terminarán acribillándose unos a otros antes de terminar la primera conversación.

He tenido tratos con casi todas las estrellas y con casi todos los directores de Hollywood, y he encontrado pocos, muy pocos, que tengan alguna percepción de lo que es un público. Eso no les aflige. Están contemplando un guión como un papel que podrían interpretar o como un argumento que

siempre quisieron rodar. Y cuando llegan a una posición de poder, de éxito, se encuentran siempre la manera de llevar adelante alguno de aquellos... e invariablemente son un desastre. Ha ocurrido una y otra vez. Pero tiene usted razón en que la distancia existente, la falta de comprensión entre estudios y directores, es un problema real. Recuérdese que los directores en este país [Estados Unidos] nunca tuvieron la jerarquía que poseen en Europa o en otras partes del mundo. Llegaron a acercarse a ello, un par de años atrás, pero los excesos cometidos por algunos de ellos terminaron con eso. Ahora vuelven a ser jornaleros, y no les gusta. Todo director quiere hacer su film sobre la vida en... el sitio en que haya crecido.

FILMS CITADOS

Casablanca (Casablanca, 1943), de Michael Curtiz.
Horizontes perdidos (Lost Horizon, 1937), de Frank Capra.
Intermezzo (Intermezzo, 1936), de Gustaf Molander.
Intermezzo (Intermezzo. A Love Story, 1939), de Gregory Ratoff.
El jardín de Alá (The Garden of Allah, 1936), de Richard Boleslawski.
Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939), de Victor Fleming.
Sucedió una noche (It Happened One Night, 1934), de Frank Capra.
Tres camaradas (Three Comrades, 1938), de Frank Borzage.

18. LA DIRECCIÓN

En su libro *The Filmgoer's Companion*[1], Leslie Halliwell define al director con unas pocas líneas:

> Normalmente el creador más influyente de un film, que no sólo puede rodar las escenas en el estudio, sino también supervisar el guión, el elenco, el montaje, etc., de acuerdo a su jerarquía. En films más rutinarios, esas funciones quedan controladas separadamente.

La palabra clave en esa definición es «normalmente», porque pueden ser muy grandes las diferencias de un caso a otro. Esas diferencias comienzan por las funciones que el director cumple:

1. Puede ser que el director sea además el autor del argumento o por lo menos el adaptador de un tema ajeno, como lo hicieran René Clair, Ingmar Bergman, John Huston, Francis Ford Coppola.
2. Puede ocurrir que su nombre no aparezca nunca entre los guionistas y que, sin embargo, no haya duda de su supervisión previa sobre los textos: es el caso de Alfred Hitchcock, de William Wyler, de John Ford, de Howard Hawks.
3. Puede producirse también una supervisión más solida cuando el director figura también como productor, ya que es el propietario o el representante del capital invertido

[1] Leslie Halliwell, *The Filmgoer's Companion,* Granada Publishing Ltd., Londres, 1977.

(Stanley Kubrick, Joseph Leo Mankiewicz, Steven Spielberg).

4. Se han dado casos de directores que no sólo son responsables de sus temas, sino que también los fotografían (Ermanno Olmi), los interpretan (Buster Keaton, Orson Welles) y hasta los bailan (Gene Kelly).
5. Hay una legión de directores que no parecen tener un sello personal propio y que sólo siguen las disciplinas fijadas por sus estudios, aunque a veces su relieve reside en la facilidad por desenvolverse en géneros muy distintos y hacerlo siempre con una cierta artesanía (Michael Curtiz, W. S. Van Dyke).

Las diferencias se multiplican al clasificar a directores por sus preferencias temáticas o por su mayor soltura en algunos géneros: la comedia para Frank Capra y Preston Sturges, o el drama épico para Frank Lloyd, o el musical para Vicente Minnelli, o la intriga para Fritz Lang. Esas tipificaciones serían arriesgadas, porque admiten excepciones en cada carrera y a veces esas excepciones llegan a ser films de franca calidad. Las divisiones por géneros conducen asimismo a otras divisiones por estilos. Algunos directores han sido muy exigentes y rigurosos con la obtención de ciertos efectos interpretativos (Carl T. Dreyer, Robert Bresson), mientras en el otro extremo hay directores que fomentan un margen de improvisación (Jean-Luc Godard, John Cassavetes).

Los límites de clasificaciones y definiciones fueron ya aludidos en 1976 por François Truffaut[2].

> A menudo se nos pide que definamos la dirección. La única explicación, creo, es la de que es la suma de todas las decisiones que se adoptan en el proceso de narrar el argumento. Cuanto mayor sea la facilidad con que esas decisiones se tejen entre sí, más concluyente será la ejecución del film. Durante años se creyó que su calidad dependía directamente de los medios existentes a disposición del realizador. Nada podría alejarse tanto de la verdad. El hombre que rueda *Cleopatra,* por ejemplo, tiene todas las posibilidades de crear una mala dirección. Su cámara nunca estará bien situada: en primer lugar, la acercará demasiado para incluir primeros planos de la estrella

[2] Richard Koszarski, *Hollywood Directors,* Oxford University Press, Londres, Oxford y Nueva York, 1976, con un Prefacio de François Truffaut.

hermosa y pagada con exceso (así pondrá «el foco en el dinero»), y después la alejará demasiado para mostrar todo el complejo de escenografías superlujosas (y aquí también pondrá «el foco en el dinero»).

Orson Welles ha dicho que nadie en el mundo es tan tonto como un director que hable de su propia obra. Tenía razón, desde luego, pero yo agregaría: nadie tan tonto y nadie tan maravilloso.

Con directores que hablen de su propia obra se pueden hacer abundantes antologías, que a menudo son reveladoras de aquellos entretelones que el espectador y el crítico suelen desconocer. Eso incide de manera considerable sobre el problema de la «autoría» en la creación cinematográfica. Pero si se quiere examinar lo que ha ocurrido «normalmente» (para respetar los ecuánimes términos de Halliwell), un buen testimonio es el aportado por George Cukor en 1938, cuando su carrera conocía ya sus mayores brillos iniciales y se le denominaba como especialista en dirigir actrices: a Katharine Hepburn, Norma Shearer y Greta Garbo hasta entonces, a Judy Holliday, Ingrid Bergman y Judy Garland después. Su largo artículo fue publicado en *Behind the Screen*[3] y comienza por señalar, justamente, el equívoco de concebir al director sólo como alguien que se sienta junto a la cámara y da indicaciones con un megáfono. Esa supervisión del rodaje cercano —señala Cukor— es sólo una parte menor de la tarea del director, e incluso una parte rutinaria. En su descripción, es mucho más importante la tarea preliminar. Veamos un fragmento de su texto:

> En la mayoría de los casos, el director aparece muy temprano dentro del proceso vital de un film. Hay casos en que toda la idea de ese film puede provenir de él, pero el caso más habitual es que su salida a escena ocurra cuando es citado por un productor determinado. Si el director posee cierta reputación y está libre de la presión que supone el encontrar simplemente algún trabajo, probablemente se le narrará el argumento propuesto y se le preguntará si está dispuesto a hacerlo. Lo habitual es que exista algún buen motivo para que se le elija a él, entre todos los directores accesibles. Puede tratarse de un tipo de tema que se sabe que él maneja bien. Puede ser un tema destinado a cierta estrella con la que el director ha tenido antes cierta experiencia y cierto éxito. Acepta el encargo y allí

[3] Reproducido en Koszarski, *op. cit.*

comienza una serie de colaboraciones que abarcan desde ese momento hasta que el film queda preparado para ser exhibido. Colabora con su jerarca superior, el productor, y con el autor o autores. Digamos que el film parte de una novela de éxito y que se ha asignado a dos escritores para hacer el guión. El director puede no escribir una sola palabra —en cuanto a mí, nunca lo hago, porque escribir no es uno de mis mejores logros—, pero se sentará en una reunión con el productor y con los escritores, hablando del argumento, escena a escena, línea a línea. Puede ocurrir que el director sea escritor y, por tanto, sea capaz de contribuir con algo más que ideas. Algunos directores son muy buenos escritores. Pero es esencial la presencia en esas reuniones, incluso de un director que no escriba, como yo mismo, porque es él, finalmente, quien deberá transportar la tarea del escritor a la pantalla, por la vía de los intérpretes y de la cámara, y su primera necesidad es así la de equiparse con el mejor guión posible, que trate al tema como él proyecta tratarlo, y extraer de allí cada gramo de valor dramático. Una escena que haya sido brillantemente concebida en la mente de un escritor puede ser de ejecución imposible en los términos prácticos de la producción. El director —que a esa altura sabrá probablemente quiénes serán sus intérpretes— uitlizará siempre su influencia para guiar a ese texto que crece, llevándolo a aquellas pautas más adecuadas al estilo y la personalidad de esos intérpretes.

La colaboración entre director y escritores es típica de lo que debe ser la actitud del director ante todo aquel que esté vinculado con él en la realización del film. Yo fijaría la esencia del enfoque de un director ante su film, como el arte de saber exactamente cuánto escoger de cada uno de sus colaboradores. Todos ellos son expertos en una u otra fase de la producción cinematográfica. Lo saben todo respecto a sus propios departamentos. El director sabe algo de todos esos departamentos. Por un lado, no debe enfocar su tarea con ideas rígidamente concebidas sobre lo que quiere. Si lo hiciera así, perdería el valor de lo que pudieran aportar sus expertos colaboradores y de las ideas espontáneas, originales, que puedan tener. Por otro lado, no deberá ser apabullado por sus expertos. Si a cada uno de ellos se le permitiera sin restricciones aportar ideas sobre el tratamiento, el resultado sería un film caótico, que carece de una línea central y de una integridad de propósito, sin lo cual no es posible ninguna obra de arte, ni siquiera una narración eficaz y entretenida. El director debe perdurar durante la realización en un estado mental curiosamente elástico y, sin embargo, firme. De cada uno de los individuos vinculados a él

en la creación del film, deberá constantemente seleccionar y rechazar, extractar, modificar, vetar y refinar un caudal continuo de sugerencias. Deberá estar preparado para descartar sus ideas propias cuando aparezca una idea mejor, cualquiera que sea su fuente. Pero también deberá estar preparado a mantenerse tercamente en una concepción suya y propia, si cree en ella, por mucho que esa idea sea asediada o sea difícil de concretar. Se advertirá ya que el aspecto artístico, en la obra del director, incide sobre lo técnico y sobre lo personal. Su colaboración con el departamento de dirección artística es un buen ejemplo de la combinación entre los tres factores. Un buen director artístico, tras haber leído el guión, tiene una clara idea de los escenarios que hacen falta. Buena parte de la atmósfera de un film depende de sus escenografías. El director tiene sus propias ideas sobre el fondo, en el que se proyectará el argumento a ser narrado. Juntos, el director y el director artístico, en sus reuniones con el productor, deberán exponer sus problemas. Las ideas de uno u otro pueden inclinar a un film hasta un lujo tan costoso que los cálculos de presupuesto quedan en desequilibrio. El director puede desear ciertas cosas que el escenógrafo sabe que no serían prácticas.

Confío que estas consultas preliminares no suenen a una prolongada negociación entre el director y los expertos de los diversos departamentos. La cooperación —es decir, la tradición de un orgullo artesanal y de una ayuda mutua— es asombrosamente fuerte dentro de un estudio. Todos aquellos que están vinculados con un nuevo film, desde el productor a los chicos de la utilería, saben todo lo que deben saber y trabajan genuina y altruistamente por la finalidad común de hacer el mejor film posible.

Cukor no agrega, por comprensible prudencia, que ese espíritu de cooperación puede llevar a resultados muy positivos, pero también a crear trabas. En *The Movie Moguls*[4], Philip French narra ambos extremos en casi todo productor importante de Hollywood. Cuando describe a Irving Thalberg (1899-1936) señala la hostilidad con que trató a Erich von Stroheim, primero en la empresa Universal y poco después en el famoso incidente de la Metro, cuando el mismo Thalberg y otros ejecutivos de la empresa procedieron a la mutilación de *Avaricia* (1923). Pero fue el mismo Thalberg, también en la Metro, quien llegó a doblar el presupuesto de gastos para *El gran desfile* (King Vidor, 1925),

[4] Philip French, *The Movie Moguls,* Weidenfeld y and Nicolson, Londres, 1969.

porque estaba convencido de que ese sería un gran film, a pesar de que su criterio no era compartido por el resto de los ejecutivos. Un caso muy similar sería después el de *Cumbres borrascosas* (1939), que su director William Wyler sólo quería filmar con un elenco inglés, evitando toda posible disonancia norteamericana para las voces de los personajes de Emily Brontë. Semejante exigencia sólo pudo ser cumplida con el asentimiento del productor Samuel Goldwyn, porque suponía muchos gastos y gestiones el conseguir a intérpretes ingleses o de formación inglesa (Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Geraldine Fitzgerald, Donald Crisp, Flora Robson, Hugh Williams, Leo G. Carroll, Miles Mander), algunos de los cuales no habían estado nunca en Hollywood. Y en términos casi idénticos se encuadra el caso de *Las uvas de la ira* (1940), que requería no ya el respaldo financiero, sino también el entusiasmo y la iniciativa del productor Darryl F. Zanuck, porque serían los grandes bancos los que financiaban un film cuyo primer postulado era que otros bancos habían despojado de sus tierras a miles de campesinos.

La moraleja es que, como pedía Truffaut, el director no debe colocar «su foco en el dinero», pero tampoco debe enfocar demasiado lejos para mantener «normalmente» su jerarquía de creador influyente de un film.

FILMS CITADOS

Avaricia (Greed, 1923), de Erich Oswald von Stroheim.
Cleopatra (Cleopatra, 1961-1963), de Joseph Leo Mankiewicz.
Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1939), de William Wyler.
El gran desfile (The Big Parade, 1925), de King Wallis Vidor.
Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath, 1940), de John Ford.

19. La fotografía y la fotogenia

La fotografía según Louis Delluc

Después de los textos críticos de Ricciotto Canudo en 1914 y con el intervalo de la Primera Guerra Mundial, un destacado segundo lugar correspondió al crítico, ensayista y director francés Louis Delluc (1890-1924). Su primer libro Cinéma et Cie *es de 1919; su gestión decisiva para fundar el Ciné-Club de France fue en 1920; en el mismo año publicó su libro* Photogénie *y en 1923 una recopilación de sus guiones bajo el título* Drames de Cinéma. *A eso cabe añadir sus tareas como crítico en el diario* Paris-Midi *(desde 1917), en la revista especializada* Film *(1919-1922) y después en* Cinéa *(desde 1921), más una segunda línea de trabajo como guionista y director.*

Como lo describe Guido Aristarco (en Historia de las teorías cinematográficas), *el concepto básico de Delluc sobre el cine se resume en la palabra* fotogenia:

> Todo aspecto que no sea sugerido por las imágenes en movimiento no es *fotogénico* y no pertenece al arte cinematográfico. Así, Delluc impulsa una de las primeras corrientes de la vanguardia, determinada por su influencia y por la de Canudo. Esta corriente se llama *visualismo*.

Pero a su vez la fotogenia *no es un concepto simple, una virtud natural de quedar bien en la reproducción, como ocurre con la fotografía. En Delluc, la fotogenia es un conjunto de elementos: el decorado, la luz, el*

ritmo o cadencia (lo que apunta hacia el montaje) y la máscara (o sea, el intérprete), todo lo cual compondría la estructura básica del arte cinematográfico.

Los siguientes fragmentos de Delluc fueron tomados de su libro Photogénie *(Éditions de Brunoff, París, 1920).*

Fotogenia

Louis Delluc

Fotografía

¿Les gusta la fotografía?

A diferencia de todas las artes, traduce la vida por casualidad. Colaboración tan azarosa que puede ser considerada un robo. El gesto captado por una kodak nunca es del todo el gesto que se quería captar. Por lo general se sale ganando. Eso es lo que me encanta: confiesen que es extraordinario darse cuenta de pronto, en un negativo o en una placa, de que un transeúnte distraídamente capatado por el objetivo tiene una expresión rara, de que la Sra. X... mantiene en fragmentos dispersos el inconsciente secreto de las actitudes clásicas, y de que los árboles, el agua, las telas, los animales, para realizar los movimientos familiares que nos son conocidos, tienen movimientos descompuestos cuya revelación nos conmueve...

La fotografía resulta menos atractiva cuando de ella se quiere hacer un arte. Largas poses, rigidez de los rostros ante el objetivo, es la vida petrificada, ya no es vida. Sin embargo, también es agradable ver de vez en cuando esas sabias composiciones en las que amarillentas brumas sofocan con prodigalidad al paciente condenado a sus ensoñaciones. Londres y sobre todo Nueva York han practicado mucho este tipo de fotografía, y, entre los muchos excesos, han obtenido admirables resultados. El padrinazgo de esta delicada ciencia debería corresponderle a Francia; pero viene

siendo habitual que una invención francesa sea utilizada en Alemania, si se me permite la expresión. En este caso, como en tantos otros, hemos respetado la costumbre.

Es verdad que nuestra raza no es amante de la fotografía. Le divierte pero no la admira. Sólo hay que comparar nuestras revistas ilustradas con las norteamericanas o las del Reino Unido. En Francia, no pasan de diez, de las cuales dos tercios no valen nada y lo mejor son esos semanarios a todo color, llenos de chistes fáciles y de mujeres. Fuera de Francia, se pueden contar a cientos, a miles, las lujosas publicaciones en las que la foto seleccionada indica un gusto y una comprensión de la nueva belleza: las exóticas revistas de teatro, de cine, de moda, de deportes, contienen retratos elaborados según todas las reglas de esta química artística de la que estoy hablando, y predominantemente instantáneas: de estas impresiones recogidas casi por azar, se desprende una fuerza luminosa. La gloria de nuestro siglo halla en ellas su justificación. La avalancha de sorprendentes detalles que pueden apreciarse en ellas indican la armonía profunda de la civilización y nos obligan a respetarla.

¿Quién puede acusarme de futurismo, después de estas declaraciones?

Fotogenia

El cine es víctima de los mismos errores. Nada más descubrir en él una posibilidad de belleza, se ha hecho de todo para atosigarlo y recargarlo en lugar de tender hacia una mayor simplicidad. Nuestras mejores películas son a veces espantosas por obedecer a un exceso de conciencia laboriosa y artificiosa. Cuántas veces —y todo el mundo estará de acuerdo conmigo— lo mejor de una velada ante la pantalla está en los *Noticiarios de actualidades:* el desfile de un ejército, rebaños en un campo, la botadura de un acorazado, la multitud en la playa, un despegue de aviones, la vida de los monos o la muerte de las flores; unos pocos segundos nos dan una impresión tan fuerte que los consideramos artísticos. No puede decirse lo mismo del film dramático —ciento ochenta metros— que viene a continuación.

Muy poca gente ha entendido el interés de la fotogenia. Por otra parte, ni siquiera saben lo que es. Me encantaría que se creyera en una afinidad misteriosa entre la foto y el genio. Pero,

¡ay!, el público no es lo bastante tonto como para creer en algo así. Nadie podrá convencerle de que una foto puede llegar a alcanzar lo inesperado del genio, ya que nadie, que yo sepa, está convencido de ello.

En la equívoca jerga de los cinematografistas, fotogenia indica la mediocridad o, mejor dicho —perdón—, el justo punto medio. Se le llama fotogénica a la señorita Robinne que es bonita, se le llama fotogénico al señor Mathot que es, a fin de cuentas, un guapo mozalbete. Fotogénicos, es decir, agradecidos, se les puede incorporar sin temor en cualquier film; el que la iluminación sea mala, el operador esté histérico, el director sea un comerciante de vino o un tornero de obuses, el que el guión sea de la portera o de un académico, todo eso carece de la menor importancia; todo está salvado si los intérpretes son fotogénicos.

Esta concepción de la fotogenia tiene sus inconvenientes. Representa la amenaza de una profunda monotonía. De una monotonía en la insignificancia, yo no sé si ustedes son como yo, pero... Y los directores pretenden sortear la dificultad con su talento personal. Pretensión grotesca, como ustedes dicen, pero que en ocasiones ha resultado justa. Numerosas actrices, nulidades totales, reconocidamente fotogénicas, es decir, voy a repetirlo, despojadas de toda clase de carácter, se han hecho un nombre en el cine gracias a los aciertos de sus directores. Se llega al extremo de dar prioridad a esos jóvenes cuya impersonalidad se concreta en una expresión, digamos: negativa.

¿Que es una pesadez? ¡A quién se lo dicen! Pero no se acaba todo ahí. Piensen en que esos señores no quieren oír hablar del talento de los actores. Lo ideal es un actor fotogénico, pero el actor fotogénico de talento, eso no, por favor, a ningún precio. ¿No tiene gracia? De vez en cuando se producen choques entre un intérprete con talento y un director con talento. Por supuesto es algo bastante raro, ya que esta lucha sólo es posible entre talentos equivalentes, y nuestros directores con talento escasean todavía más que nuestros intérpretes con talento.

Puede ocurrir que un intérprete excesivamente característico no encaje en esta tiránica fotogenia. Jean Périer, Jean Max, Ida Rubinstein, que son grandes actores plásticos, jamás aparecen en la pantalla. Nadie va a creerse que Ida Rubinstein, Jean Max y Jean Périer no pueden aportar más belleza a un film que X, Y y Z, desabridas nulidades cuyo director utiliza como figuras de cera y que tienen menos vida que las momias del Musée Grévin. ¡Pues

bien! X, Y y Z son notoriamente fotogénicos, y cuando se habla de fotogenia, nadie piensa en nombrar a Jean Max, Ida Rubinstein y Jean Périer.

Con esto no quiero decir que haya que buscar a los intérpretes cinematográficos entre los grandes actores. Al revés, hay que crear nuevos actores. Pero si se sigue persiguiendo lo «bonito» se va a conseguir lo «feo». Lo hemos podido ver con los objetos. La belleza de la línea de un canapé o de una estatuilla ha sido desarrollada por la foto, y no creada desde el principio. Lo mismo sucede con las personas y los animales. Un tigre y un caballo pueden ser muy hermosos a la luz de la pantalla porque son naturalmente hermosos y porque de alguna forma ahí está su belleza explicada. Un individuo, feo o guapo, expresivo, conservará su expresión que la foto, si eso es lo que se pretende, intensificará.

Los secretos de la fotogenia no son lo bastante inviolables como para que no se los pueda violar con la máxima elegancia. El cine ha demostrado que la belleza podía ser impresionada por nosotros igual ni más ni menos que por un italiano o un norteamericano. Cada vez hay más muestras apreciables de ello. Obras como *Les Frères Corses,* de André Antoine, o *La zona de la muerte* —dos films de gran valor, aunque incompletos o mal visionados—, habían captado asombrosos testimonios en la misma vida y la naturaleza. Algunos paisajes de *Judex* conseguían el mismo efecto, con una mayor simplicidad, pero sin film, ¡lástima! Se ha continuado buscando, pero yo no he podido ver ni un solo film francés de una belleza fotográfica total. Y eso pasa por creer que la belleza está en la complicación, cuando, en cambio, es desnudez total. De ahí el aire falso de todos nuestros films. Es como si releyéramos a Jean Lorrain. Monótona quintaesencia...

Fotografía no es fotogenia

Claro está, los cinematografistas tienen sus propias ideas sobre la fotogenia. Cada uno tiene la suya, y así hay tantas fotogenias como ideas. Ya que, a pesar de la casi absoluta unanimidad respecto al tipo fotogénico del intérprete, como venía diciendo, en cuanto al resto reina el más absoluto desorden. ¿Y qué es el resto? Un film. Es decir: el cine en su totalidad. Es decir: toda la técnica indispensable a un arte.

El gran recurso de los ignorantes —¡qué abrumadora mayoría!— consiste en reemplazar la fotografía por el cine. ¡Adiós fotogenia!...

¡La fotogenia, en cambio, es la afinidad entre el cine y la fotografía! Ya que una cosa es el cine y otra la foto. ¿Quién se había enterado? Muchos lo saben, pero generalmente no la gente del cine. Un día que estaba intentando defender *La décima sinfonía* ante personas a quienes no les había gustado, alguien gritó: «Son magníficas fotografías. Eso no es cine.» Y no supe qué replicar a este argumento revelador.

Ciertamente, era muy tentador llevar al extremo esos intentos de relieve y de rembrandtismo por los que *La marca de fuego* nos asombró. Entonces vino la fase en que la foto superó al film, y de esta forma nos quedamos sin film. No se ha repetido suficientemente que, a partir de sus asombros progresos, los films franceses son mucho menos atractivos que cuando eran más imperfectos. Diez o quince excepciones confirman la regla. Incluso nuestras mejores bandas sonoras —no voy a nombrarlas— están vacías como preciosos joyeros.

Tenía que ser así. Así ha sido. ¡Pero que sea algo más! ¡Más fotografía, más cine! Todos los recursos de la foto y del ingenio de los que la revolucionaron serán sojuzgados —¡pero qué suntuosa servidumbre y devoción!— por la fiebre, la sagacidad, el ritmo del cine.

El blanco y el negro. El «flou». La perspectiva

Naturalmente, no habría que enseñarle estas líneas a un fotógrafo, es decir, a un fotógrafo de cine. ¿Qué diría? Supongamos que yo le acuso de pensar en el halo con un frenesí totalmente pueril. *No hay que utilizar ningún objeto blanco ante la cámara,* dice la ley de esos señores. No todas las leyes son buenas. Hay que violar las más feas. Violemos, pues, ésta de vez en cuando. No se trata de implantar la ley opuesta. Pero el blanco, ¡ah!, no tienen ni idea de lo que el blanco puede liberar e inventar en el terreno del blanco y negro. ¿Ejemplos? Lo siento, todos serían norteamericanos... Dadnos ejemplos franceses...

Todo lo que podría decir del *flou* sería igualmente criminal. Nuestros ojos ven planos *flou.* La pantalla no tiene derecho a ver *flou.* ¡Qué raro! En el cine todos los planos son claros. ¡Oh qué

lógico! Porque es en nombre de la lógica que todos los errores de fotografía e iluminación rodean nuestros films de absurdidad.

¿No es la lógica de esos dictadores —un dictador siempre es provisional— la que repudia la deformación? Nuestra mirada duda en ocasiones del equilibrio de un campanario lejano, de un paquebote en el horizonte, de una orilla demasiado próxima a nosotros. Gracias a lo cual la pintura tiene en su haber millares de obras maestras. En efecto, sólo está permitido producir juguetes bien recortados. ¿Qué es lo que ve usted en la calle, desde un tercer piso? Pigmeos a vista de pájaro, ¡oh Brueghel! Esto, la fotografía cinematográfica francesa no lo admite. Un hombre, contemplado desde lo alto de una torre, no puede aparecer aplastado como un chinche. Qué escándalo, ¿no? Y nos lo muestran entero de pies a cabeza. Como los egipcios que daban siempre una mirada «de cara» a sus personajes «de perfil».

El claro-oscuro y el contra-luz

¡Qué preocupación, la fotografía!... Existe una excesiva preocupación, pueden estar seguros, por la lentitud de sus progresos. Y, en cambio, lo que debería ser motivo de preocupación son los excesos vertiginosos a los que llevan estos mismos progresos. Cada paso hacia delante se convierte tan aprisa en una manía, que uno se pregunta si no es más peligroso que un paso atrás.

¿A qué obedece esto? A la falta de snobismo. Un arte sin snobismo siempre ha tenido grandes dificultades en mantenerse equilibrado. No tiene con qué vivir en simpatía ni tampoco con qué luchar. Hasta que el snobismo del público —de un público— no obligue a los artesanos a violentos esfuerzos (de entusiasmo o de contradicción), las cualidades de nuestro cine no podrán adquirir su verdadero carácter. Sin duda es para suplir el snobismo del espectador que nuestros directores y operadores tienen el suyo, consistente en métodos exasperados. Lo cual no arregla mucho las cosas.

Se han permitido el snobismo del claro-oscuro. Ya sabemos —no, parecería que todavía no se sabe— lo que esto cuesta a nuestros films. Incendios, tempestades, besos, carreras de coches, primeros planos de una carta o de figurillas, todo se ahumaba sin más pretexto que la pasión repentina y cabezona de esos señores. ¿Qué vería un borracho en el museo Rembrandt? Con eso no

quiero decir que nuestros directores sean todos unos borrachos, ni que todos sepan quién es Rembrandt, ni que todos desconozcan lo que es el cine.

Esta locura ha tenido su oportuniddad. Por lo menos, parece apaciguada. Pueden verse films que no son todo penumbra. Otro peligro nos acecha: el contra-luz.

Nada más normal que el contra-luz en fotografía. Su abuso va a ser peor que el del claro-oscuro. Pero, ¿cómo convencerles de que una buena foto (cinematográfica) es precisamente la que no tiene aspecto artístico? ¡En el cine todo tiene que ser natural! ¡Todo tiene que ser simple! La pantalla solicita, requiere, exige todos los refinamientos de la idea y de la técnica, pero el espectador no tiene por qué saber el precio de este esfuerzo, sólo tiene que mirar la expresión y recibirla totalmente desnuda o juzgándola tal.

Nos hemos reído mucho de las elegantes postales de las que se compone un film italiano. ¿Vamos a caer en el mismo error? Por el hecho de estar rodeado de más ambiciones no va a ser menor. O si no, que estos excesos técnicos representen el capricho —o el genio— de un solo director y no el snobismo de toda la corporación.

FILMS CITADOS

La décima sinfonía (La Dixième Symphonie, 1918), de Abel Gance.
Les Frères Corses (1916), de André Antoine.
Judex (Judex, 1916), de Louis Feuillade (12 episodios).
La marca de fuego (The Cheat, 1915), de Cecil Blount DeMille.
La zona de la muerte (La Zone de la Mort, 1917), de Abel Gance.

La fotogenia según Jean Epstein

Seis años después del texto de Louis Delluc sobre la fotogenia, *este concepto aparece nuevamente elaborado, en forma más sistemática, por el ensayista, teórico y realizador Jean Epstein (1897-1953), nacido en Varsovia, pero con una obra desarrollada casi enteramente en Francia. El entusiasmo de Epstein por el cine le llevó a proclamarlo como el primer arte y no como el séptimo que había querido Ricciotto Canudo.*

Epstein compartió los entusiasmos del grupo vanguardista francés que después de la Primera Guerra Mundial fue encabezado por Louis Delluc y por Germaine A. Dulac. Igual que ellos, dedicó al cine una serie de libros y fue también realizador en estilos muy diversos, desde adaptaciones literarias (La posada roja, *1923, sobre Balzac) a temas documentales, pasando por el audaz ensayo impresionista de* El hundimiento de la casa Usher *(1928, sobre Poe). La lista de sus libros abarca tres décadas, desde* Bonjour, Cinéma! *(1921) hasta el póstumo* Esprit du Cinéma *(1955), donde se recopilan sus más valiosos textos, pasando por* Photogénie de l'impondérable *(años treinta),* L'Intelligence d'une machine *(1946) y* Le Cinéma du diable *(1947).*

El artículo que sigue ha sido tomado de Le Cinématographe vu de l'Etna *(Les Écrivains Réunis, París, 1926).*

A propósito de algunas condiciones de la fotogenia

JEAN EPSTEIN

El cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre, es decir, por las necesidades inferiores de vivir, y separados por el corazón, es decir, por las necesidades superiores de sentir emociones. El primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones.

Sólo voy a permitirme hablar del arte cinematográfico. El arte cinematográfico ha sido denominado por Louis Delluc: *fotogenia*. La expresión es feliz, retengámosla. ¿Qué es la fotogenia? Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado por la reproducción cinematográfica, no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico.

Ya que todo arte construye su ciudad prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo que no sea él. Puede resultar sorprendente decirlo, pero la literatura en primer lugar tiene que ser literaria; el teatro, teatral; la pintura, pictórica; y el cine, cinematográfico. La pintura actualmente se está liberando de muchas preocupaciones de semejanza y de narración. Los cuadros que relatan en lugar de pintar, los cuadros

anecdóticos e históricos ya sólo se exponen bajo los focos de las grandes tiendas de muebles, donde por otra parte debo confesar que se venden muy bien. Pero lo que podríamos llamar gran pintura intenta no ser más que pintura, es decir, vida del color. Y lo único que merece ser llamado literatura ha dejado de interesarse por las peripecias mediante las cuales el detective consigue hallar el tesoro perdido. La literatura se esfuerza en ser puramente literaria, razón por la cual es justamente abominada por los que piensan con horror que pueda ser algo diferente de la charada o el ecarté, y que pueda servir para algo mejor que para matar el tiempo perdido, que por otra parte es inútil matar ya que resucita igualmente encapotado a cada nuevo despertar.

Asimismo, el cine tendrá que evitar toda relación, que sólo será desafortunada, con temas históricos, educativos, narrativos, morales o inmorales, geográficos o documentales. El cine tiene que tender a convertirse paulatinamente y al final únicamente en cinematográfico, es decir, a utilizar única y exclusivamente elementos fotogénicos. La fotogenia es la más pura expresión del cine.

¿Cuáles son, pues, los aspectos del mundo que podemos calificar como fotogénicos, aspectos a los que el cine tiene el deber de limitarse? Mucho me temo no tener más que una respuesta prematura para una pregunta tan importante. No hay que olvidar que mientras el teatro tiene a sus espaldas sus buenos siglos de existencia, el cine no ha hecho más que cumplir veinticinco años. Es un joven enigma. ¿Es un arte?, ¿no es un arte?, ¿es una lengua de imágenes semejante a los jeroglíficos del antiguo Egipto, de la que desconocemos su misterio, de la que desconocemos incluso todo lo que ignoramos?, ¿o una prolongación del sentido de la vista, una especie de telepatía del ojo?, ¿o un desafío lanzado a la lógica del mundo, ya que la mecánica del cine crea el movimiento a partir de una sucesión de pausas de la película ante el haz luminoso, es decir, crea la movilidad a partir de la inmovilidad, demuestra contundentemente el acierto de los falsos razonamientos de Zenón de Elea?

¿Tenemos idea de qué va a ser dentro de diez años la TSH? Sin duda un octavo arte tan enemigo de la música como actualmente lo es el cine del teatro. Eso es todo lo que podemos saber a propósito de lo que puede ser el cine dentro de diez años.

Hoy por hoy, hemos descubierto la propiedad cinematográfica de las cosas, una especie de potencial conmovedor, nuevo, la

fotogenia. Empezamos a conocer algunas de las circunstancias en las que aparece esta fotogenia. Propongo, pues, una primera aproximación a la determinación de los aspectos fotogénicos. Hace un momento, estaba diciendo: es fotogénico todo aspecto cuyo valor moral se ve aumentado por la reproducción cinegráfica. Ahora digo: sólo los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas, pueden ver su valor moral aumentado por la reproducción cinegráfica.

Esta movilidad debe ser entendida en su sentido más general, a partir de todas las direcciones perceptibles para el espíritu. Generalmente se considera que las direcciones que revelan sentido de orientación son tres: las tres direcciones del espacio. Nunca he entendido por qué se rodeaba de tanto misterio la noción de la cuarta dimensión. Existe, y da abundantes pruebas de ello: es el tiempo. El espíritu se desplaza en el tiempo, al igual que se desplaza en el espacio. Pero mientras en el espacio se imaginan tres direcciones perpendiculares entre sí, en el tiempo sólo es posible concebir una, el vector pasado-futuro. Cabe pensar un sistema espacio-tiempo en el que esta dirección pasado-futuro pase también por el punto de intersección de las tres direcciones admitidas para el espacio, en el instante situado entre el pasado y el futuro, el presente, punto del tiempo, instante sin duración, como los puntos del espacio geométrico carentes de dimensiones. La movilidad fotogénica es una movilidad en este sistema espacio-tiempo, una movilidad a la vez en el espacio y en el tiempo. Podemos decir entonces que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo.

Esta fórmula, que es importante, no es una pura impresión del espíritu. Algunos films ya han dado experiencias concretas de ella. Los primeros, unos cuantos films norteamericanos, demostrando el más precoz e inconsciente sentido cinematográfico, mostraron los comienzos de los cinegramas espacio-tiempo. Más tarde David Wark Griffith, ese gigante del cine primitivo, convirtió en clásicos esos desenlaces bruscos, entrecortados, cuyos arabescos evolucionan casi simultáneamente en el espacio y en el tiempo. Con una mayor conciencia y claridad, el actual maestro de todos nosotros, Abel Gance, compone esta asombrosa visión de los trenes lanzados a gran velocidad sobre las vías del drama. Hay que entender por qué esas carreras de ruedas en *La rueda* son las fases más clásicas escritas hasta ahora en lenguaje cinematográfico. Es que ahí están las imágenes en las que las variaciones, si no simultáneas

al menos concurrentes, de las dimensiones espacio-tiempo, juegan el papel mejor dibujado.

Ya que a fin de cuentas todo se reduce a un problema de perspectiva, a un problema de dibujo. La perspectiva del dibujo es una perspectiva con tres dimensiones; y cuando un colegial hace un dibujo en el que no tiene en cuenta la tercera dimensión, la profundidad, el relieve de los objetos, se considera que ha hecho mal el dibujo, que no sabe dibujar. El cine añade a los elementos de perspectiva empleados por el dibujante una nueva perspectiva en el tiempo. El cine da relieve en el tiempo, además del relieve en el espacio. En esta perspectiva del tiempo, el cine permite asombrosas reducciones de las que conocemos, por ejemplo, esa sorprendente visión de la vida de las plantas y de los cristales, pero que hasta el momento no han sido nunca utilizadas dramáticamente. Si hace un momento decía: el dibujante que no utiliza la tercera dimensión del espacio para su perspectiva es un mal dibujante, ahora tengo que decir: el compositor de cine que no juega con la perspectiva en el tiempo, es un mal cinegrafista.

Por otra parte, el cine es una lengua, y, como todas las lenguas, es animista, es decir, presta apariencia de vida a todos los objetos que dibuja. Cuanto más primitivo es un lenguaje, tanto más marcada tiene esta tendencia animista. Es innecesario señalar hasta qué punto es primitiva la lengua cinematográfica en sus términos y en sus ideas; no hay, pues, por qué asombrarse de que sea capaz de prestar una vida tan intensa a objetos tan muertos como los que dibuja. A menudo se ha señalado la importancia casi divina que adquieren, en un primer plano, los fragmentos de cuerpos, ¡los elementos más fríos de la naturaleza! Un revólver en un cajón, una botella rota por el suelo, un ojo circunscrito al iris se elevan mediante el cine a la categoría de personajes del drama. Al ser dramáticos, parecen vivos, como si estuviesen situados en la evolución de un sentimiento.

Incluso me atreveré a decir que el cine es politeísta y teógeno. Las vías que crea, haciendo surgir los objetos de las sombras de la indiferencia a la luz del interés dramático, estas vías no tienen nada que ver con la vida humana. Estas vías son paralelas a la vía de los amuletos, de los grisgris, de los objetos amenazadores y tabú de algunas religiones primitivas. Creo que si se quiere comprender cómo un animal, una planta, una piedra pueden inspirar el respeto, el temor, el horror, tres sentimientos fundamentalmente sagrados, hay que verlos vivir en la pantalla

sus vidas misteriosas, mudas, ajenas a la sensibilidad humana.

El cine da así a las apariencias más glaciales de las cosas y de los seres su bien más preciado antes de morir: la vida. Y esta vida, la confiere a través de su aspecto más importante: la personalidad.

La personalidad sobrepasa a la inteligencia. La personalidad es el alma visible de las cosas y de las personas, su herencia aparente, su pasado convertido en inolvidable, su futuro ya presente. Todos los aspectos del mundo, llamados a la vida por el cine, sólo son elegidos a condición de tener una personalidad propia. Ésta es la segunda precisión que ya desde ahora podemos añadir a las reglas de la fotogenia. Propongo, pues, decir: sólo los aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres y de las almas pueden ser fotogénicos, es decir, adquirir un valor moral superior mediante la reproducción cinematográfica.

Un primer plano del ojo ya no es el ojo, es UN ojo: es decir, el decorado mimético en el que súbitamente aparece el personaje de la mirada... He encontrado muy interesante el reciente concurso organizado por una revista de cine. Se trataba de designar a unos cuarenta intérpretes, más o menos conocidos, de la pantalla, y de los que la revista sólo reproducía fotos truncadas, reducidas únicamente a los ojos. Se trataba, pues, de encontrar a cuarenta personalidades de la mirada. Era un curioso intento inconsciente para acostumbrar a los espectadores a estudiar y a conocer la personalidad flagrante del fragmento ojo.

Y un primer plano de revólver, tampoco es ya un revólver, es el personaje-revólver, es decir, el deseo o el remordimiento del crimen, del fracaso, del suicidio. Es oscuro como las tentaciones nocturnas, brillante como el reflejo del codiciado oro, taciturno como la pasión, brutal, panzudo, desconfiado, amenazador. Tiene un carácter, unas costumbres, unos recuerdos, una voluntad, un alma.

Mecánicamente, el solo objetivo consigue de esta forma en algunas ocasiones publicar la intimidad de las cosas. Y de esta forma se descubrió, al principio por azar, la fotogenia con carácter. Pero una sensibilidad aceptable, quiero decir personal, puede dirigir el objetivo hacia descubrimientos cada vez más importantes. Ésta es la función de los autores de films, comúnmente llamados directores. Ciertamente, un paisaje fotografiado por uno de los cuarenta o cuatrocientos directores sin personalidad que Dios envió sobre el cine, de la misma forma que antes había enviado la plaga de langostas sobre Egipto, es exactamente igual

al mismo paisaje fotografiado por otra de esas langostas del cine. Pero ese paisaje o ese fragmento de drama DIRIGIDO por un Gance no se parecerá en nada a lo que habría sido, visto por los ojos y el corazón de un Griffith, de un Marcel L'Herbier. De esta forma, ha hecho su irrupción en el cine la personalidad de algunos hombres, el alma, y por qué no lo poesía.

Quiero referirme otra vez a *La rueda.* Durante la agonía de Sisif, todos nosotros vimos cómo su alma miserable le abandonaba deslizándose sobre la nieve, como sombra que se lleva el vuelo de los ángeles.

Y he aquí que llegamos a la tierra prometida, al país de las grandes maravillas. Aquí la materia se modela con todos los recovecos y el relieve de una personalidad; toda la naturaleza, todos los objetos aparecen tal como son pensados por un hombre; el mundo está hecho tal como se cree que es; dulce, si alguien cree que es dulce; duro, si ese alguien lo considera duro. El tiempo se adelanta o retrocede, o se detiene y nos espera. Una nueva realidad hace su aparición, realidad festiva, que es falsa frente a la realidad de los días laborables, de la misma forma que ésta a su vez es falsa frente a la superior certeza de la poesía. La cara del mundo puede parecer cambiada, ya que nosotros, los mil quinientos millones de seres que lo poblamos, podemos ver a través de una mirada ebria a la vez de alcohol, de amor, de felicidad y de infortunio; a través de lentes de todas las locuras: odio y ternura; ya que podemos ver la clara cadena de los pensamientos y de los sueños, lo que habría podido o debido ser, lo que era, lo que nunca fue ni podrá ser jamás, la forma secreta de los sentimientos, el terrorífico rostro del amor y de la belleza, ¡el alma! *«La poesía, por tanto, es verdadera y existe con la misma realidad que la mirada.»*

La poesía, que alguna vez hemos creído mero artificio de la palabra, figura de estilo, juego de la metáfora y de la antítesis, algo, en fin, muy similar a nada, recibe aquí una deslumbrante encarnación. «La poesía, por tanto, es verdadera y existe con la misma realidad que la mirada.»

El cine es el medio más poderoso de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo «surreal», como habría dicho Apollinaire.

Por eso somos unos cuantos los que hemos depositado en él nuestras mayores esperanzas.

FILM CITADO

La rueda (La Roue, 1923), de Abel Gance.

Un punto de vista profesional

Pocos fotógrafos han escrito sobre su oficio, y ha sido una especial fortuna que uno de ellos fuera también uno de los grandes directores de fotografía en la Historia del Cine.

La carrera en Hollywood de Gregg Toland (1904-1948) fue muy extensa e incluye algunos trabajos rutinarios, pero también otros de mérito supremo como Las uvas de la ira *(John Ford, 1940),* Ciudadano Kane *(Orson Welles, 1941),* La loba *(William Wyler, 1941) y* Los mejores años de nuestra vida *(Wyler, 1946). A Toland cabe atribuir el desarrollo (si no el invento) de la así llamada «profundidad de campo», una combinación de instrumental, de luz, de material fotográfico sensible, que permitía que en una misma imagen se apreciaran con igual nitidez los distintos objetos situados cerca y lejos de la cámara. En manos de Welles y de Wyler, el recurso técnico fue un valioso elemento expresivo, una forma de acentuar dramáticamente los diferentes y simultáneos planos físicos de la acción.*

El texto siguiente fue publicado por Toland en la revista Theatre Arts, *de Nueva York, en septiembre de 1941.*

El cameraman cinematográfico

GREGG TOLAND

Me gusta ser un cameraman cinematográfico.

De todas las personas que componen un equipo de producción cinematográfico, el cameraman es el único que puede considerarse como un hombre libre. Es ciertamente el que tiene menos inhibiciones.

El productor, el director, el montador, los intérpretes, todos actúan en una verificación recíproca de sus impulsos creadores. Pero el cameraman puede hacer exactamente lo que quiera hacer, por el simple motivo de que mientras la tarea de los otros es visualmente obvia en el momento en que se realiza, la del cameraman no es revelada hasta veinticuatro horas más tarde, cuando el fragmento de película que ha pasado por su cámara es presentado en la pantalla de una sala de proyección. Mientras él compone una escena, nadie puede decir con fundamento: «No me gusta la forma en que usted hace esto; probemos esto otro.»

No, el cameraman está en perfecta libertad para realizar sus propias ideas e incluso para introducir alguna desviación revolucionaria, por supuesto dentro de los límites de lo razonable. Esta libertad en la expresión de las ideas es para todo ser humano un precioso privilegio.

La función de un cameraman es primordial. Es fundamental sobre todo en el esquema establecido para un film. De todo el personal en el complejo sistema de producción, él es el único que realmente «hace imágenes». Dentro del mecanismo enormemente

sensible que él controla, se produce un milagro. Después surgen de él cortos fragmentos de celuloide, donde las realidades visuales han sido transformadas en las imágenes del narrador.

Desde este punto de vista, su responsabilidad es considerable, pues esos fragmentos de celuloide contienen el único bien que posee el productor, representan una gran inversión de dinero, tiempo y talento de autores, escenógrafos, productores, intérpretes y artesanos. La película impresa es la única cosa tangible que la industria puede mostrar para justificar su inversión.

De igual importancia es la responsabilidad del cameraman ante la vasta multitud de personas que concurren al cine. Una simple definición de un cameraman cinematográfico deberá ser necesariamente precedida por una definición de su cámara, ya que es por medio de ese instrumento que él se expresa. La cámara, cuando se llega al fondo de las cosas, es el ojo del público. Por tanto, la cámara es el censor (me disgusta la palabra, pero es aplicable aquí) sobre el más importante de los cinco sentidos de millones de personas que buscan su entretenimiento. Es grande su delito, en términos artísticos, si viola esta confianza fracasando al presentar de la forma más elocuente el contenido dramático de la trama.

Las responsabilidades del cameraman son tanto artísticas como económicas, en tanto que él es un factor de una industria artística. Del lado artístico del film, hay tres cosas que él debe conocer: 1) la mecánica de la cámara; 2) dónde situar la cámara, y 3) cómo iluminar la escena a fotografiar. La primera es puramente rutina. La segunda y la tercera suponen un ingrediente creativo. La colocación de la cámara determina el ángulo desde el cual la acción será vista por el público. No es posible exagerar la importancia de ese ángulo para el efecto dramático. La iluminación de la escena es un factor igualmente poderoso en la realización de esos efectos dramáticos, aparte de su función básica: la visibilidad. Para el ojo de un cameraman experto, la forma en que se ilumina un escenario constituye una clave infalible de la atmósfera a crear. Él puede llegar a un plató iluminado, que nunca ha visto antes, y pronosticar con asombrosa precisión qué tipo de escena se va a fotografiar.

Desde el punto de vista industrial, está en su poder el ahorrar o el desperdiciar una cantidad enorme de dinero. Un buen cameraman comienza su tarea mucho antes del inicio de sus deberes fotográficos. En el caso de *La loba,* para el productor Samuel Goldwyn, mi tarea comenzó seis semanas antes de rodar la

primera escena. Se hicieron largas conferencias con el productor, con el director, con el arquitecto que diseñó los decorados, con el jefe de atrezzo y con otros técnicos.

En las conversaciones con el director se analizaba completamente el guión, escena por escena, desde el punto de vista fotográfico, considerando los diversos efectos dramáticos deseados. Aunque esta discusión adelantada correspondía al componente artístico, pertenecía también a la esfera económica, porque suponía ahorrar mucho tiempo y dinero cuando comenzara de hecho el rodaje.

Construimos maquestas en miniatura, modificables, de los principales escenarios, y combinamos las paredes con el propósito de fijar los mejores ángulos, los mejores sitios donde situar la cámara. Tomamos en consideración los valores de color, los tipos de empapelado y de pintura de fondo, el color y estilo del vestuario que usarían los personajes, las cortinas y los accesorios. Fijamos una gradación fotográfica para diversas secuencias: las ligeras o alegres, dramáticamente, con una luz mayor, y las más oscuras o sombrías, en una gradación luminosa más baja y contrastada.

Decidimos que Bette Davis, la estrella, debía utilizar un maquillaje blanco. Esto es revolucionario, pero es un recurso eficaz para sugerir la clase de personaje que representa en la obra: una mujer enfrentada al eterno conflicto con la edad, tratando de asirse a su belleza que se esfuma. Pero, dado el contraste entre su maquillaje y el de los otros protagonistas, tuvimos que descubrir exactamente el equilibrio de luz que iluminaría ventajosamente a unos y otros. Conseguir ese equilibrio de luz requirió prolongadas pruebas de maquillaje.

Otras conversaciones tenían relación solamente con el aspecto económico. Se descubrió que ciertas escenografías podían ser enteramente eliminadas, porque su importancia dentro del conjunto dramático no justificaba su costo. Como el tiempo es la moneda más costosa de la realización cinematográfica, un cameraman debe considerar un deber el economizar tanto tiempo como pueda. Si puede iluminar una escena en quince minutos y no en treinta, mucho mejor.

* * *

Es obvio que la relación del cameraman con su director deberá ser de una total cooperación. El director tendrá sus

propias ideas sobre ángulos de cámara, pero en el análisis final es el cameraman quien debe determinar cuáles son las ideas aplicables y cuáles serán los resultados. He tenido el honor de haber estado asociado con algunos de los principales directores dentro de la industria: Leo McCarey, Mervyn LeRoy, King Vidor, ward Hawks, William Wyler, John Ford y Orson Welles. Directores como éstos son el placer de un cameraman. Son personas abiertas a sugerencias que alejan la cámara de los senderos recorridos por el conservadurismo fotográfico.

En la producción de *Ciudadano Kane,* Orson Welles funcionó de cuatro maneras: como productor, escritor, director y estrella. Su autoridad para fijar decisiones era prácticamente ilimitada. Para culminarlo, resultó ser uno de los artistas más dispuestos a colaborar con los que he tenido el privilegio de trabajar. Atravesó todas las barreras sobre originalidad de efectos y ángulos fotográficos, y creo que los resultados han justificado esa conducta. Fotografiar *Ciudadano Kane* fue en verdad la más apasionante aventura profesional de mi carrera.

Welles es inigualable en su afán por conseguir exactamente lo que quiere. Pasamos cuatro días perfeccionando un plano muy difícil. Era una compleja mezcla de arte y mecánica. Una mesa y algunas sillas sobre ruedas debían conducirse con precisión cronométrica, mientras la cámara, montada sobre una grúa de tres toneladas, se movía por encima de ellas. La dificultad estaba en un cálculo adecuado de tiempos. Cuando los elementos se conducían de acuerdo a lo previsto, un niño-actor se equivocaba en un diálogo. Cuando ambas cosas coordinaban, el funcionamiento de la grúa, movida por un equipo de nueve hombres, estaba ligeramente fuera de sincronización. Sincronizar la acción, el diálogo y la mecánica todo a un tiempo era el problema mayor. Pero fue resuelto. (Nota al margen: cada decorado de *Ciudadano Kane* fue dotado de un techo completo, procedimiento nuevo en la construcción de escenografías pero que abría un campo ilimitado y nuevo para los ángulos de tomas.)

La responsabilidad del cameraman no termina con la toma de la escena final de un film. Personalmente me he ajustado siempre a la política de seguirlo hasta que esté preparado para su estreno. Además de los fundidos y de otros trabajos adicionales fotográficos, existe el deber de inspeccionar todo el trabajo de laboratorio, verificando la primera copia y las siguientes, recomendando cambios al laboratorio para un mejoramiento general de la calidad

y verificando los cambios una vez efectuados. He visto *Ciudadano Kane* un total de veintisiete veces en la sala de proyecciones. Pero al final de la vigésima séptima proyección, quedé satisfecho de que el trabajo de laboratorio era casi tan perfecto como fuera posible. Consideré una buena inversión de tiempo proteger la calidad del trabajo que había deseado obtener como director de la fotografía.

Hay muchos recursos interesantes que un cameraman puede emplear con ventaja para ganar tiempo. En *Ciudadano Kane* hicimos a veces hasta quince tomas de una escena en particular, sin obtener una que fuera completamente perfecta. Cuando el diálogo estaba bien, la mecánica estaba desajustada. O viceversa. Sugerí entonces que probáramos combinar la banda sonora perfecta de una toma con las imágenes impecables de otra. Orson Welles estuvo de acuerdo. El experimento fue un éxito.

Tales milagros de combinación no son raros. Hasta la película puede ser estirada, por así decirlo. Con frecuencia hemos podido retocar el ritmo de una frase en la banda sonora, agregando o eliminando pequeños fragmentos de película entre esas palabras.

* * *

Entre las virtudes de un buen cameraman, creo que una seria dedicación es de primera importancia. Un cameraman es quien trabaja más duro en la confección de un film. Los intérpretes tienen días libres; el director puede descansar mientras se ilumina cada escena. Pero el cameraman prepara todas y cada una de las escenas, las rueda cuando están ajustadas, sigue los procesos del laboratorio. Está entre los primeros que llegan al estudio cada mañana y entre los últimos que se retiran por la noche. Obsérveselo trabajar y se hallará a la única persona que nunca está ociosa. Otros pueden estar sentados a veces, pero el cameraman nunca. Durante la preparación de una escena, todo el personal del estudio está a su disposición. No es raro que tenga un equipo de cuarenta o cincuenta técnicos diversos a la vez.

Existen otras cualidades. No sólo debe saberlo todo sobre la ciencia y la mecánica de la fotografía, sino que debe estudiar también el arte dramático. He descubierto que fue para mí una ventaja haber tomado un curso sobre guiones cinematográficos. También un curso sobre peinados y otro sobre maquillaje cinematográfico. Continuamente observo y estudio los nuevos estilos de

las modas femeninas, desde el punto de vista en que ellas sirven para realzar ciertas situaciones dramáticas y determinados valores plásticos.

El cameraman debe poseer una aptitud para lo mecánico, además de una sensibilidad para lo artístico. Aunque fui educado para convertirme en ingeniero electricista, cuando vi por vez primera una cámara supe que había encontrado mi profesión. En ese momento tenía quince años y había aceptado un puesto como recadero en los antiguos estudios de la Fox, durante mis vacaciones de verano. Pronto pasé a tener otro trabajo: «tramoyista» de cámara. Cinco años después ingresé en la organización de Samuel Goldwyn como asistente-operador y siete años más tarde tuve mi primera tarea como primer cameraman en *Un loco de verano* con Eddie Cantor. Tuve que esperar y trabajar doce años antes de conseguir mi objetivo. Pero valió la pena. Aunque he sido transferido en préstamo a otras empresas, el estudio Goldwyn es todavía mi hogar profesional. He estado allí durante diecisiete años.

De los treinta y ocho films que he fotografiado desde *Un loco de verano*, creo que *Ciudadano Kane* es el mejor ejemplo de las posibilidades de la cámara para obtener efectos dramáticos. Algunos otros, sin embargo, y particularmente *Hombres intrépidos*, *Las uvas de la ira*, *Intermezzo*, *Cumbres borrascosas*, *Dead End*, *El ángel de las tinieblas* y *Esos tres*, fueron también fuentes de infinita satisfacción en ese sentido.

Existe una controversia que siempre habrá de agitarse en Hollywood. Se refiere al sistema de estrellas *(star-system)*. Como cameraman, no he podido eludir ese principio. La pregunta me ha sido formulada a menudo en forma directa: ¿qué opina usted del sistema de estrellas?

Esta es mi respuesta. Aunque sea de innegable importancia económica y, hablando prácticamente, una necesidad virtual, no puedo sino considerarlo como un perjuicio dramático. Tal sistema está predestinado a entrar en conflicto con el ideal del perfecto efecto realista. El sistema de estrellas favorece la teoría de que la estrella es lo importante, en oposición a la que considera la obra, el argumento, lo más importante. A menudo se hace necesario acceder a la estrella, en detrimento de la obra en general. Desde el punto de vista del cameraman, esto es comprensible cuando se considera la importancia de la iluminación y de los ángulos de encuadre para conseguir el máximo de verdad. El mejor ángulo,

la iluminación más apropiada para una escena, pueden llegar a ser descartadas, a favor del ángulo o de la luz que más halaguen a la estrella o al protagonista. Esa adulación fotográfica a menudo supone la subordinación del realismo a una personalidad.

Para la forma de pensar del cameraman, el perfecto vehículo es la película en que el asunto y los valores dramáticos sean primordiales, y donde los intérpretes figuren en su verdadera categoría, es decir, como personajes de la obra antes que como personalidades cinematográficas. Fue esta teoría, tan astutamente seguida en algunos films europeos como *Pepé le Moko, El pan y el perdón* y otros similares, la que convirtió a esos títulos en ejemplos clásicos de las posibilidades y de la eficacia cinematográficas.

* * *

Los progresos técnicos de la fotografía en el cine no son abundantes en esta avanzada etapa de desarrollo, pero periódicamente alguno de ellos es perfeccionado para conseguir un arte mayor. De éstos, yo estoy en excelente situación para discutir lo que se conoce como *pan-focus* (profundidad de campo), ya que he trabajado durante dos años en su evolución y lo utilicé por vez primera en *Ciudadano Kane*. Usándolo, es posible fotografiar la acción en un trecho que va desde los 50 centímetros de la cámara hasta una profundidad de 60 metros, por ejemplo, mostrando con total nitidez las figuras y la acción desde el primer plano hasta la lejanía. Antes, la cámara debía ser enfocada para un plano cercano o distante, y todos los esfuerzos para abarcar ambos a un mismo tiempo derivaban en que uno u otro quedaban fuera de foco. Ese inconveniente llevaba a cortar la escena en planos cercanos y lejanos, con la consiguiente pérdida del realismo. Con el *pan-focus*, la cámara, igual que el ojo humano, ve todo el panorama a un mismo tiempo, con todos los detalles nítidos y verosímiles.

El *pan-focus* sólo fue posible tras el desarrollo de una película virgen ultrarrápida, permitiendo que el cameraman llevara sus objetivos hasta la pequeña apertura necesaria para un foco preciso. Con la característica de escasa sensibilidad en la película de hace pocos años esto habría sido imposible, ya que no habría entrado por esa pequeña apertura la luz necesaria para la debida exposición. Actualmente, conseguimos tanto rendimiento de una luz de 50 bujías como antes lo hacíamos con una de 200: así es de sensible la moderna película ultrarrápida.

Una lista de los progresos fotográficos más importantes desde

el comienzo de la industria deberá incluir los siguientes puntos: 1) negativo ultrarrápido; 2) focos más eficaces, que fueron posibles gracias a una película más sensible, la cual requiere menos luz; 3) el fotómetro, pequeño instrumento asombrosamente eficaz que puesto a la luz indica exactamente la cantidad existente de la misma. El uso de esta medida elimina todo trabajo de suposición, permitiendo que el cameraman fije la gama de luces y la mantenga a lo largo de una secuencia, eliminando los saltos de luz entre un plano y otro; 4) la mecanización del equipo: la perfección de las jirafas, de las grúas y de otros recursos que permiten la flexibilidad de movimientos de la cámara. Estos dispositivos, tan delicadamente equilibrados que pueden ser movidos por la simple presión de un dedo, son maravillas de eficiencia y virtualmente dan alas a una cámara que antes estaba amarrada a ras del suelo.

¿Qué puede preverse para el futuro?

Predigo con libertad que dentro de cinco años existirá alguna forma de cine en relieve. Otros procedimientos están ahora en sus etapas experimentales.

La televisión está llegando, pero no creo que llegue a un uso generalizado durante algún tiempo. Cuando así ocurra, no será una amenaza para la industria cinematográfica, por el simple motivo de que la película es el mejor medio a televisar.

El color continuará mejorando, pero nunca será absolutamente satisfactorio. Ni reemplazará totalmente al cine en blanco y negro, por las exigencias de iluminaciones rigurosas de las tomas en color y el consiguiente sacrificio de los contrastes dramáticos. Todo lo que se haga con la alta luminosidad que la fotografía en color necesita para su existencia (como en las comedias musicales) continuará siendo un tema apropiado para el cine en color. Pero el uso más dramático y de baja luminosidad habrá de descartar, creo, el uso del color para películas de otro tipo.

Aunque parezca una paradoja, el realismo sufre con el color. Cuando es reproducido, el cielo es mucho más sombrío que con su azul natural. Los rostros de los personajes adoptan en general un tono de paja. Se utilizan tres colores primarios, pero no son posibles las suficientes sombras con esos tres. Más colores básicos harían el problema tan complejo que no sería económicamente practicable. En la película en blanco y negro, el color queda automáticamente aportado por la imaginación del espectador, y la imaginación es infalible, pues agrega siempre el tono exacto. Eso es algo que seguirá siendo una dura competencia para la ciencia física.

Una cosa más: la cámara misma. Completamente equipada, y provista de siete objetivos de diferentes oberturas, su valor es de unos quince mil dólares. Yo uso como promedio más de trescientos mil metros de película por año. ¡A 52 fotogramas por metro, eso hace un montón de imágenes!

Films citados

El ángel de las tinieblas (The Dark Angel, 1935), de Sidney Arnold Franklin.
Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles.
Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1939), de William Wyler.
Dead End (1937), de William Wyler.
Esos tres (These Three, 1936), de William Wyler.
Hombres intrépidos (The Long Voyage Home, 1940), de John Ford.
Intermezzo (Intermezzo. A Love Story, 1939), de Gregory Ratoff.
La loba (The Little Foxes, 1941), de William Wyler.
El pan y el perdón (La Femme du boulanger, 1938), de Marcel Pagnol.
Pepé le Moko (Pépé-le-Moko, 1935), de Julien Duvivier.
Un loco de verano (Palmy Days, 1931), de A. Edward Sutherland.
Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath, 1940), de John Ford.

La creación de la imagen

Más avanzado que el concepto de la fotogenia o el de la fotografía cinematográfica es el de la «creación de la imagen». Eso es lo que procura analizar el crítico y ensayista André Bazin en el texto siguiente, donde llega a definir al cine como «la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica», tras un largo análisis que se apoya en los antiguos egipcios y en la evolución de la pintura.

Los abundantes ensayos de Bazin (1918-1958) le proporcionaron un primerísimo lugar entre los pensadores cinematográficos de este siglo, habiendo tocado prácticamente toda la gama de problemas teóricos y estéticos del cine. Su influencia fue decisiva en la revista francesa Cahiers du Cinéma, *en la que se nutrirían quienes después fueron los nombres esenciales de la* Nouvelle Vague *(como Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer).*

El texto que sigue fue incluido por Bazin en Problèmes de la peinture *(1945) y transcrito luego en* ¿Qué es el Cine?, *una recopilación de sus trabajos publicada después en castellano (Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1966).*

Ontología de la imagen fotográfica

André Bazin

Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el «complejo» de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser, supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida. Para la mentalidad egipcia esto se conseguía salvando las apariencias mismas del cadáver, salvando su carne y sus huesos. La primera estatua egipcia es la momia de un hombre conservado y petrificado en un bloque de carbonato de sosa. Pero las pirámides y el laberinto de corredores no eran garantía suficiente contra una eventual violación del sepulcro; se hacía necesario adoptar además otras precauciones previniendo cualquier eventualidad, multiplicando las posibilidades de permanencia. Se colocaban por eso cerca del sarcófago, además del trigo destinado al alimento del difunto, unas cuantas estatuillas de barro, a manera de momias de repuesto, capaces de reemplazar al cuerpo en el caso de que fuera destruido. Se descubre así, en sus orígenes religiosos, la función primordial de la escultura: salvar al ser por las apariencias. Y sin duda puede también considerarse como otro aspecto de

la misma idea, orientada hacia la efectividad de la caza, el oso de arcilla acribillado a flechazos de las cavernas prehistóricas, sustitutivo mágico, identificado con la fiera viva.

No es difícil comprender cómo la evolución paralela del arte y de la civilización ha separado a las artes plásticas de sus funciones mágicas (Luis XIV no se hace ya embalsamar: se contenta con un retrato pintado por Charles le Brun). Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual. La fabricación de la imagen se ha librado incluso de todo utilitarismo antropocéntrico. No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino —de una manera más general— de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo. ¡«Qué vanidad la de la pintura» si no se descubre bajo nuestra absurda admiración la necesidad primitiva de superar el tiempo gracias a la perennidad de la forma! Si la historia de las artes plásticas no se limita a la estética, sino que se entronca con la psicología, es preciso reconocer que está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o, si se prefiere, del realismo.

La fotografía y el cine, situados en estas perspectivas sociológicas, explicarían con la mayor sencillez la gran crisis espiritual y técnica de la pintura moderna que comienza hacia la mitad del siglo pasado.

En su artículo en *Verve*, André Malraux escribía que «el cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca».

Es cierto que la pintura universal había utilizado fórmulas equilibradas entre el simbolismo y el realismo de las formas, pero en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual con medios autónomos, para tender a la imitación más o menos completa del mundo exterior. El acontecimiento decisivo fue sin duda la invención de la perspectiva: un sistema científico y también —en cierta manera— mecánico (la cámara oscura de Leonardo da Vinci prefiguraba la de Joseph-Nicéphore Niepce), que permitía al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa.

A partir de entonces la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble. Esta última tendencia, que crecía tan rápidamente como iba siendo satisfecha, devoró poco a poco las artes plásticas. Sin embargo, como la perspectiva había resuelto el problema de las formas pero no el del movimiento, el realismo tenía que prolongarse de una manera natural mediante una búsqueda de la expresión dramática instantaneizada, a manera de cuarta dimensión psíquica, capaz de sugerir la vida en la inmovilidad torturada del arte barroco[1].

Es cierto que los grandes artistas han realizado siempre la síntesis de estas dos tendencias: la han jerarquizado, dominando la realidad y reabsorbiéndola en el arte. Pero también sigue siendo cierto que nos encontramos ante dos fenómenos esencialmente diferentes que una crítica objetiva tiene que saber disociar para entender la evolución de la pintura. Lo que podríamos llamar la «necesidad de la ilusión» no ha dejado de minar la pintura desde el siglo XVI. Necesidad completamente ajena a la estética y cuyo origen habría que buscarlo en la mentalidad mágica, y necesidad, sin embargo, efectiva cuya atracción ha desorganizado profundamente el equilibrio de las artes plásticas.

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el seudorrealismo que se satisface con la ilusión de las formas[2].

Así se entiende por qué el arte medieval, por ejemplo, no ha padecido este conflicto: siendo a la vez violentamente realista y

---

[1] Sería interesante, desde este punto de vista, seguir en los diarios ilustrados de 1890 a 1910 la competencia entre el reportaje fotográfico, todavía en sus balbuceos, y el dibujo. Este último satisfacía sobre todo la necesidad barroca de dramatismo (véase *Le Petit Journal Illustré*). El sentido de documento fotográfico se ha ido imponiendo muy lentamente. Se observa también, cuando se llega a una cierta saturación, una vuelta al dibujo dramático del tipo «Radar». *(N. de A.)*

[2] En particular, quizá la crítica comunista debería, antes de dar tanta importancia al expresionismo realista en la pintura, dejar de hablar de éste como se hubiera podido hacer en el siglo XVIII, antes de la fotografía y el cine. Quizás importa muy poco que la URSS nos ofrezca pésimas realizaciones pictóricas si hace, por el contrario, buen cine: Eisenstein es su Tintoretto. Resulta absurdo, en cambio, que Aragon quiera convencernos de que es Repine. *(N. de A.)*

altamente espiritual, ignoraba el drama que las posibilidades técnicas han puesto de manifiesto. La perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental.

Niepce y Lumière han sido, por el contrario, sus redentores. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte, mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial, en el paso de la pintura barroca a la fotografía, no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis[3].

De ahí que el conflicto entre el estilo y la semejanza sea un fenómeno relativamente moderno y del que apenas se encuentran indicios antes de la invención de la placa sensible. Vemos con claridad que la fascinante objetividad de Chardin no es en aboluto la del fotógrafo. Es en el siglo XIX cuando comienza verdaderamente la crisis del realismo, cuyo mito es actualmente Picasso y que pondrá en entredicho tanto las condiciones de la existencia misma de las artes plásticas como sus fundamentos sociológicos. Liberado del complejo del «parecido», el pintor moderno abandona el realismo a la masa[4], que en lo sucesivo lo identifica, por una

[3] Habría que estudiar, sin embargo, la psicología de las artes plásticas menores, como, por ejemplo, las mascarillas mortuorias que presentan también un cierto automatismo en la reproducción. En ese sentido podría considerarse la fotografía como un modelado, una huella del objeto por medio de la luz. *(N. de A.)*

[4] ¿Ha sido realmente la masa en cuanto tal el punto de partida del divorcio entre el estilo y la semejanza, que constatamos hoy como un hecho efectivo? ¿No se identifica quizá más con la aparición del «espíritu burgués» nacido con la industria, y que precisamente ha servido de apoyo a los artistas del siglo XIX, espíritu que podría definirse por la reducción del arte a sus componentes psicológicos? También es cierto que la fotografía no es históricamente de una manera directa la sucesora del realismo barroco; y Malraux hace notar con agudeza que en principio la fotografía no tuvo otra preocupación que la de «imitar al arte» copiando ingenuamente el estilo pictórico. Niepce y la mayor parte de los pioneros de la fotografía buscaban ante todo reproducir los grabados por este medio. Soñaban con producir obras de arte sin ser artistas, por calcomanía. Proyecto típico y esencialmente burgués, pero que confirma nuestra tesis elevándola en cierta manera al

parte, con la fotografía y, por otra, con la pintura que sigue ocupándose de él.

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside, por tanto, en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo». Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico.

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción[5]. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella.

La pintura se convierte así en una técnica inferior en lo que a semejanza se refiere. Tan sólo el objetivo satisface plenamente nuestros deseos inconscientes: en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, desco-

---

cuadrado. Era natural que el modelo más digno de imitación para el fotógrafo fuera en un principio el objeto de arte, ya que, a sus ojos, imitaba a la naturaleza pero «mejorándola». Hacía falta un cierto tiempo para que, convirtiéndose en artista, el fotógrafo llegara a entender que no podía copiar más que la misma naturaleza. *(N. de A.)*

[5] Habría que introducir aquí una psicología de la reliquia y del *souvenir* que se benefician también de una sobrecarga de realismo procedente del «complejo de la momia». Señalemos tan sólo que el Santo Sudario de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía. *(N. de A.)*

lorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.

Las categorías[6] de la semejanza que especifican la imagen fotográfica determinan también su estética con relación a la pintura. Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor. En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar al arte: imita al artista.

Puede incluso sobrepasarle en su poder creador. El universo estético del pintor es siempre heterogéneo con relación al universo que le rodea. El cuadro encierra un microcosmos sustancial y esencialmente diferente. La existencia del objeto fotografiado participa, por el contrario, de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta.

El surrealismo lo había intuido cuando utilizó la gelatina de la

---

[6] Empleo el término de «categoría» en la acepción que le da Henri Gouhier en su libro sobre el teatro, cuando distingue las categorías dramáticas de las estéticas. Del mismo modo que la tensión dramática no encierra ningún valor artístico, la perfección de la imitación no se identifica con la belleza: constituye tan sólo una materia prima en la que viene a inscribirse el hecho artístico. *(N. de A.)*

placa sensible para engendrar su teratología plástica. Y es que para el surrealismo el fin estético es inseparable de la eficacia mecánica de la imagen sobre nuestro espíritu. La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representaba, por tanto, una técnica privilegiada de la creación surrealista, ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera. La utilización de la ilusión óptica y la precisión meticulosa de los detalles en la pintura surrealista vienen a confirmarlo.

La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética. El realismo impresionista, a pesar de sus coartadas científicas, es lo más opuesto al afán de reproducir las apariencias. El color tan sólo podía devorar la forma si ésta había dejado de tener importancia imitativa. Y cuando, con Cézanne, la forma toma nuevamente posesión de la tela, no lo hará ya atendiendo a la geometría ilusionista de la perspectiva. La imagen mecánica, haciéndole una competencia que, más allá del parecido barroco, iba hasta la identidad con el modelo, obligó a la pintura a convertirse en objeto.

Desde ahora el juicio condenatorio de Pascal pierde su razón de ser, ya que la fotografía nos permite admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar; y la pintura ha pasado a ser un puro objeto cuya razón de existir no es ya la referencia a la naturaleza.

Por otra parte, el cine es un lenguaje.

20. El montaje

Teoría general

La mejor definición del montaje será aquella que lo asimile a una gramática del cine. Si cada plano cinematográfico puede ser entendido como una palabra, o quizá como una frase, la unión de esas palabras será un párrafo y en última instancia una poesía, un cuento, una novela o un ensayo. Como el montaje es sólo el arte de la yuxtaposición, no podrá entenderse como un elemento físico separado. No es un intérprete, ni un escenario, ni siquiera una fotografía: es la habilidad que se ejerce para reunir planos distintos, en cierto orden, con ciertas duraciones, aportando un sentido a la narración. De la habilidad con que se hagan selecciones y yuxtaposiciones podrá depender que la narración sea clara o confusa, bella o aburrida. Su base industrial es que el director suele filmar cada plano tres o cuatro veces, habitualmente para conseguir determinados énfasis de interpretación, pero a la hora del montaje habrá que elegir también para desecharlos, ordenarlos, incluso repetirlos, hasta conseguir el efecto narrativo deseado, o incluso estético.

La ventaja y el malestar del montaje dependen por igual de que sea una artesanía tan oculta, tan inasible en la percepción del espectador. Si se revisan textos clásicos del cine, podrá encontrarse la mayor variedad de pronunciamientos sobre el montaje, desde el olvido total de su función (en beneficio de un director que quizá nada tuvo que ver con esa etapa), hasta el subrayado con que se consagra a ese menester como el elemento cinematográfico esen-

cial, como el sello distintivo del cine frente a las demás artes. En todo ensayo sobre Griffith se podrá encontrar la formulación de sus hallazgos iniciales. Si, por un lado, mostraba a la heroína asediada por villanos, y, por otro lado, a la caballería que se apresuraba a su rescate (en *El nacimiento de una nación,* 1914-1915), el efecto de alarma quedaba aumentado por la alternancia entre los planos de una y otra situación, así como por el ritmo acelerado de esos cambios. Una década después, Eisenstein formulaba y practicaba otros principios de montaje que había descubierto en la teoría y en la práctica. Uno de esos principios derivó de su estudio del idioma japonés, que se escribe con «ideogramas», o sea, con trazos que aluden simbólicamente a las cosas representadas. Como lo señalara el mismo Eisenstein, la yuxtaposición del signo «ojo» y el signo «agua» daba como resultado el concepto «llanto». Aplicado al cine, ese método se integraba en toda una dialéctica, porque la conjunción de dos imágenes sucesivas podía establecer una relación de causa y efecto entre ellas. Paralelamente a esos hallazgos, que aportaban al espectador cierta percepción de los elementos narrativos, no deberá olvidarse que el montaje es también, por definición, una forma de dar ritmo al relato, como si se tratara de música. Al director G. W. Pabst, que fuera maestro en el cine mudo alemán, se le ha atribuido su preferencia por cortar cada plano en medio de un movimiento (de un personaje o de un objeto), con lo que obtenía un dinamismo general para su narración, incluso si era escasa la acción física.

Entre todos los especialistas del montaje, uno de los más celebrados fue Slavko Vorkapich (1895-1976), un yugoslavo llegado a Hollywood en 1921, que a través de cuatro décadas fue actor, director y creador de cortometrajes, incluyendo uno experimental, *The Life and Death of 9413 a Hollywood Extra* (1927, con Robert Florey). La especialidad de Vorkapich fue la llamada «secuencia de montaje», que se intercala en un film para informar rápidamente sobre hechos laterales. En *Los conquistadores* (Wellman, 1932), una secuencia notifica la caída del mercado bursátil en Wall Street, acumulando imágenes muy breves, combinadas con fundidos, barridos de cámara, sobreimpresiones. De la misma manera, Vorkapich podía notificar sintéticamente sobre el desarrollo de la revolución mexicana en *¡Viva Villa!* (Conway y Hawks, 1934), o los rápidos progresos de la cantante Jeanette MacDonald en *Primavera* (Leonard, 1937), o la gira de conciertos de Chopin (Cornel Wilde) en *Canción inolvidable* (Ch. Vidor, 1945).

Simultáneamente, Don Siegel hacía en la Warner otras «secuencias de montaje» que cimentarían su posterior actividad como director, para intercalar, por ejemplo, ciertos hechos históricos y políticos en que se apoyaban *Confessions of a Nazy Spy* (Litvak, 1939) o *Casablanca* (Curtiz, 1943). En esas secuencias no había otro límite que el tiempo; para ellas cabe utilizar material ya filmado por el director, pero también fragmentos de noticiarios, o fotos fijas, o gráficas y dibujos, en un equivalente cinematográfico de lo que se ha hecho con la fotografía experimental o con el poster. En un ensayo de 1959, titulado «Towards True Cinema» [Hacia un verdadero cine], que luego fuera reproducido en diversas antologías[1], Vorkapich sentaba una base teórica del montaje en la propia fisiología humana:

> El mecanismo de la percepción humana está constituido de tal forma que podrá interpretar como movimiento ciertos fenómenos en los que no exista movimiento real. Esto fue debidamente investigado por los psicólogos de la *Gestalt* [forma], y se le llama «fenómeno phi», o movimiento aparente. «Bajo las condiciones apropiadas, la presentación sucesiva de dos luces, en dos puntos que no estén muy distantes entre sí, deriva a una experiencia de movimiento entre el primero y segundo puntos» (Koehler). Nuestros experimentos muestran que existe una sensación de desplazamiento, o un salto visual, en la conjunción entre dos planos que sean bastante distintos. Esto puede ser demostrado de manera muy vívida si se alternan rápidamente varios fragmentos cortos de planos rodados, aproximadamente de diez fotogramas cada uno. En ciertos casos podrá experimentarse una clara transformación de una figura en otra. Al efectuar sus propias selecciones de planos o diseños, y al intercalarlas de diversas maneras, los estudiantes advierten una fuerza puramente fílmica: un impacto visual, más o menos intenso, que se produce con cada corte.
>
> El proyecto que sigue a estos ejercicios se integra con una completa observación de una actividad u ocupación, totalmente simple, en la que se produzca una limitada variedad de movimientos. También aquí se coloca el énfasis en el movimiento de

---

[1] Slavko Vorkapich, «Towards True Cinema», en *Film Culture*, núm. 19, Nueva York, marzo de 1959; reproducido en Richard Dyer McCann, *A Montage of Theories*, Dutton, Nueva York, 1966, y en otras antologías de Lewis Jacobs (1960) y John Stuart Katz (1971). Una nota muy completa sobre Vorkapich, con filmografía y otros datos complementarios, apareció en el *Monthly Film Bulletin*, Londres, septiembre de 1981; de allí se han extraído algunos datos.

> los objetos, como puede ocurrir al envolver un paquete, preparar una comida, cargar algo en un camión, etc. La acción completa queda dividida en tantos movimientos simples como sea posible, y cada uno de ellos se filma desde una gran variedad de ángulos visuales [...]. Este proceso es en verdad una liberación fílmica de porciones de energía visual y dinámica, que se extraen de un hecho que es simple en la realidad. Se selecciona cada ángulo para encomendarle una sola y clara nota visual. Ninguno de esos ángulos es elegido como un «mejor plano» en el film, de la misma manera en que no se selecciona a una nota por ser la mejor dentro de una melodía. Al recrear el suceso mediante el montaje, cada faceta fílmica adquiere su valor sólo por el sitio que ocupe en la estructura fílmica total. Para el estudiante, el sentido de la estructura crece gracias a estos ejercicios de análisis.

Aunque los montadores no suelen dejar testimonios sobre su trabajo, debe señalarse el que Robert Parrish dejó en su autobiografía[2]. Antes de iniciarse como director (en 1951), Parrish tuvo una larga experiencia junto a John Ford durante la Segunda Guerra Mundial y después en las salas de montaje de Hollywood. En 1947 obtuvo el Oscar de la Academia por su montaje en *Cuerpo y alma* (Rossen), y poco después el mismo director le llamó para una tarea similar en *El político* (1949), film basado en una novela de Robert Penn Warren, que se basaba a su vez en la biografía del controvertido líder político sureño Huey Long. A esa altura, ni Rossen ni la empresa Columbia estaban satisfechos con el material rodado. Era excesivo, era incoherente, no hacía justicia a la realidad histórica ni a la novela. La situación preliminar fue descrita por Parrish de esta manera:

> De vez en cuando se me llamaba para dar consejos sobre el montaje de un film ya rodado. Por este tipo de tarea consultiva fijé un honorario determinado: cien dólares semanales más que el mejor montador existente en la empresa. Durante un breve periodo se me conoció como un «montador de moda». La actitud era: «Los films se hacen en la sala de montaje, tú sabes cómo es eso». El hecho cierto es que ningún film era «hecho» (ni es «hecho») con el montaje. Su arranque es el escritor. Si

[2] Robert Parrish, *Growing Up in Hollywood,* The Bodley Head, Londres, 1976. Un dato curioso es que Parrish figuró también como intérprete cinematográfico. Era uno de los niños que se burlaban de Chaplin en una escena callejera en *Luces de la ciudad* (1931).

ése escribe un buen guión, ese guión será un reto a aceptar, como una criatura recién nacida que se enfrenta a la vida. Deberá superar a productores, agentes, banqueros, actores, músicos, fotógrafos, directores, montadores y, finalmente, hasta a los técnicos de laboratorio y a los proyeccionistas. Un montador podrá hacer un film mejor o podrá hacer un film peor, pero no podrá «crearlo». Llega hasta él cuando ya ha sido creado. El cine es una tarea de colaboración. El montador es uno de los colaboradores importantes.

La tarea de Parrish con *El político* llevó seis meses, que no sólo se invirtieron en la sala de montaje, sino en conversaciones con Harry Cohn, el presidente de Columbia. Como lo cuenta el interesado, llegar a buen término le exigió leer la novela de Robert Penn Warren, los distintos guiones inéditos y parciales que se habían escrito anteriormente (por Norman Corwin, John Bright, Hans Viertel, Walter Bernstein y el mismo novelista), así como los centenares de apuntes preliminares del director Robert Rossen. También habló largamente con su mentor Billy Hamilton y se hizo proyectar todos los fragmentos de film, incluso los antes desechados por imperfectos. Tras una primera versión por Parrish se procedió a una función-sorpresa en un cine (práctica habitual en Hollywood) y se comprobó que el resultado era un desastre, aunque también se comprobó que el público aprobaba las intervenciones de la actriz Mercedes McCambridge. Nuevos retoques y nuevas versiones llevaron a un total de siete funciones en privado, aumentando el papel de McCambridge, pero así y todo el film duraba todavía los 150 minutos. Entonces Parrish y Rossen acordaron una medida radical. Proyectaron una vez más el film y comenzaron a suprimir los comienzos y los finales de cada secuencia, o sea, que de cada episodio o escena se aprovecharía rigurosamente su parte central. La siguiente función privada fue una aclamación. En 1949, *El político* obtuvo los Oscar al mejor film, mejor actor (Broderick Crawford) y mejor actriz (Mercedes McCambridge). Entre las otras candidaturas del film al Oscar (por dirección, por actor secundario, por guión), figuró también el montaje, a nombre de Robert Parrish y de Al Clark. La duración oficial es de 109 minutos.

El caso de *El político* ejemplifica la simple verdad de que el montaje termina por ser parte integral de un film y no un elemento separado que el espectador pueda identificar fácilmente. En algunos casos, una secuencia especial por Vorkapich o por

Don Siegel puede ser distinguida por separado; en *Casablanca,* por ejemplo, hay unos minutos dedicados a recordar la entrada de los nazis en París (1940), porque ese dato histórico forma parte de un pasado que se recuerda durante la acción presente. Pero lo normal, por lo menos en las líneas narrativas tradicionales que ha impuesto el cine norteamericano, es que el montaje sea una astuta selección y yuxtaposición de los planos necesarios, entre muchos otros que serán superfluos y repetitivos. El mismo Vorkapich, en el citado artículo, alude al «primer plano» en esos términos:

> Existe una controversia sobre quién «inventó» el primer plano. Probablemente su inventor llegó a esa idea tras observar a alguien sentado entre el público de un teatro —un teatro tradicional, desde luego— que utiliza binoculares para examinar desde más cerca el rostro de un actor o una actriz. Y es principalmente en ese sentido telescópico que se utiliza todavía el primer plano. No hay duda de que añade un énfasis dramático a la pieza teatral y compensa así la pérdida de la presencia viva de los intérpretes.

Ese énfasis ocasional en el primer plano es sólo una de las posibilidades que podrá ensayar el director y después el montador. El punto se ve más claro si se compara la pieza teatral simple, vista desde la platea, con lo que esa pieza puede rendir en cine cuando está a cargo de un director experto, como puede ser ejemplificado por William Wyler en *La carta* (1940) o en *La loba* (1941). En el teatro, el espectador asistirá a un diálogo sin poder modificar su ángulo visual, sólo orientado por las luces, los intérpretes y la situación misma. Elegirá así, a cada segundo, el foco de su atención. El mismo diálogo, puesto en cine, es tamizado por la selección que haga el director, partiendo la secuencia en planos sucesivos: aquí la habitación completa, con dos o más personajes en ella; después la imagen del que habla, luego quien escucha, después la imagen de terceros, luego un ademán o un objeto que puedan ser elocuentes...

Para Wyler y para otros directores del cine dramático, esa sucesión de planos será la «respiración normal» de la escena. Sin modificar la letra, el tiempo ni el sitio del texto original, la secuencia cinematográfica podrá ser más elocuente, más intensa o más graciosa. Y si a ello se agrega la aportación de elementos físicos visuales, la elocuencia puede aumentar todavía más: a Wyler le gustaba colocar a sus personajes en distintos niveles, utilizando,

por ejemplo, las escaleras de una mansión (como en *La loba* o en *La heredera,* éste de 1949), con lo que marcaba el momentáneo dominio de unos personajes sobre otros. La suma de los planos así pensados se llama «montaje». A veces será un virtuosismo separado (el de Eisenstein en la batalla de *Alejandro Nevsky* [1938], por ejemplo), pero con más frecuencia será la simple gramática de una narración clara y coherente.

FILMS CITADOS

Alejandro Nevsky (Aleksandr Nevsky, 1938), de S. M. Eisenstein.
Canción inolvidable (A Song to Remember, 1945), de Charles Vidor.
La carta (The Letter, 1940), de William Wyler.
Casablanca (Casablanca, 1943), de Michael Curtiz.
Confessions of a Nazy Spy (1939), de Anatole Litvak.
Los conquistadores (The Conquerors, 1932), de William A. Wellman.
Cuerpo y alma (Body and Soul, 1947), de Robert Rossen.
La heredera (The Heiress, 1949), de William Wyler.
The Life and Death of 9413 a Hollywood Extra (CM, 1927), de Slavko Vorkapich y Robert Florey.
La loba (The Little Foxes, 1941), de William Wyler.
Luces de la ciudad (City Lights, 1931), de Charles Spencer Chaplin.
El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1914-1915), de D. W. Griffith.
El político (All the King's Men, 1949), de Robert Rossen.
Primavera (Maytime, 1937), de Robert Zigler Leonard.
¡Viva Villa! (Viva Villa!, 1934), de Jack Conway (iniciado por Howard Hawks).

Dos teorías específicas

Sobre el montaje existen textos en castellano bastante difundidos, como, por ejemplo, el artículo «Montaje 1938» (1939), de Eisenstein, recogido en el volumen Reflexiones de un cineasta, *ed. al cuidado de Román Gubern (Editorial Lumen, Barcelona, 1970), así como los que se incluyen en el apartado «Eisenstein y la teoría del montaje», en la presente obra (I.5).*

Existe igualmente un libro ya clásico titulado Técnica del montaje cinematográfico, *obra insigne del realizador inglés Karel* Reisz *(Taurus, Ediciones, S. A., Madrid, 1960), recientemente reeditado, cuya lectura se recomienda.*

Menos conocidos son los textos de V. I. Pudovkin y Béla Balázs que se transcriben a continuación. El primero es un fragmento de su Prefacio al libro Film-Regie und Film-Manuskript *(Berlín, 1928). El segundo corresponde a una gran parte del capítulo dedicado al tema en su libro* El film. Evolución y esencia de un arte nuevo *(original ruso, 1945; versión alemana, 1949; versión castellana, 1978).*

El montaje en el film

VSEVOLOD ILARIONOVITCH PUDOVKIN

El *montaje* es la base estética del film.

Tras la enseña de esta palabra se mueve la cinematografía soviética, que no ha perdido hasta hoy nada de su importancia y de su eficacia. Es preciso reconocer que el concepto de montaje no es siempre entendido en su amplitud e interpretado en su verdadero significado: es frecuente la concepción ingenua que entiende por montaje la simple operación de encolar los varios trozos de película según el orden cronológico; para otros, existen sólo dos tipos de montaje: uno lento y otro rápido, olvidando o ignorando que el ritmo, es decir, la ley que determina la duración o la brevedad de los trozos de película a montar, está en realidad muy lejos de agotar todas las posibilidades del montaje.

Séame lícito recurrir, por claridad, a otra forma artística, la literatura, para exponer a la atención del lector con mayor evidencia la importancia del montaje y sus futuras posibilidades. Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística terminada. Análogamente, para el director cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición

artística, él crea las «frases de montaje», de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film.

La expresión «rodar una película» es del todo falsa y debe desaparecer del uso. Un film no es rodado, sino construido con cada uno de los fotogramas y con las escenas que constituyen su materia prima.

Si un escritor emplea una palabra, por ejemplo, *abedul*, ésta no es, por así decir, más que la convención de un objeto dado, y está privada de un valor espiritual intrínseco: sólo en relación con otras palabras, en el marco de una forma elaborada, recibe vida y realidad artística. Yo abro un libro que tengo aquí delante y leo: «el tierno verde de un abedul»; esta composición, que no es ciertamente peregrina, muestra no obstante con claridad la diferencia esencial que hay entre la palabra individual y un conjunto de palabras; y en ella el abedul ya no es una determinación convencional, sino que se ha convertido ya en forma literaria. La palabra muerta ha sido resucitada a la vida por el arte.

Por tanto, yo sostengo que un objeto, *tomado* desde determinados puntos de vista y mostrado en proyección al espectador, no es más que una cosa muerta, aun cuando se moviera delante de la *cámara*. El movimiento de un objeto o de una persona frente a la cámara no es todavía el movimiento fílmico, sino que constituye sólo la materia prima para la futura composición-montaje. Sólo cuando el objeto es cogido en una multitud de fotogramas individuales y resulta síntesis de diversas formas particulares, la imagen adquiere vida fílmica; así también la palabra «abedul» se transforma en este proceso, y de copia convencional y fotográfica de la naturaleza que era se convierte en forma artística.

Los objetos deben ser llevados a la pantalla por obra del montaje, de tal modo que se obtenga una realidad no fotográfica, sino cinematográfica. De ello resulta que la importancia del montaje y su relativo ciclo de problemas no se agotan con la sucesión de contenidos en las escenas o con la institución de un ritmo. El montaje es ese momento creativo por el cual de una fotografía inanimada brota la viva forma cinematográfica.

Es característico el hecho de que para la creación de una forma cinematográfica puede ser empleado un material muy diferenciado, que en realidad está unido a los más diversos fenómenos. A fin de aclarar todo esto, permítaseme un ejemplo, extraído de mi film *El fin de San Petersburgo*. Al principio del acto que está dedicado a la guerra, yo quería mostrar una potente

explosión de dinamita. Para realizar la explosión con absoluta autenticidad, hice enterrar una gran cantidad de dinamita y rodé el estallido: éste fue verdaderamente extraordinario, pero sólo en la realidad; en la pantalla resultó inanimado y aburrido. A continuación, tras grandes intentos y pruebas, terminé por crear la explosión y obtuve el efecto mediante el montaje que deseaba, sin emplear siquiera un fragmento de la explosión rodada: utilicé un lanzallamas que expulsaba una abundante cantidad de humo, y para dar la impresión de la explosión monté breves tomas de relámpagos de magnesio en una alternancia rítmica de claros y oscuros. En medio interpuse una toma hecha mucho tiempo atrás y que, por su particular luminosidad, me pareció apta. Finalmente obtuve así el resultado que había previsto; por fin estaba en la pantalla la explosión, y lo que le correspondía en la realidad era todo lo que se quiera, pero ciertamente no una explosión.

Con este ejemplo he querido demostrar que «el montaje es el creador de la realidad cinematográfica» y que la naturaleza no ofrece más que materia prima para su elaboración.

Tal concepción se aplica también plenamente al actor. El plano de un hombre no es más que materia en bruto para la futura composición de su imagen en el film efectuada por el montaje. Por ejemplo, cuando en *El fin de San Petersburgo* tuve que mostrar a un magnate de la industria, intenté resolver el problema montando su imagen con el monumento ecuestre de Pedro el Grande. Yo sostengo que los resultados obtenidos por esta vía son de un realismo mucho más eficaz que los que pueden dar habitualmente la mímica de un actor, la mayor parte de las veces viciado por la interpretación teatral.

En mi primer film, *La madre,* intenté dar al público la presentación psicológica del actor por medio del montaje. El hijo está en la prisión; de improviso, y secretamente, recibe una misiva que le anuncia que el día siguiente será liberado. Por tanto, se trataba para mí de dar, cinematográficamente, la expresión de la alegría: la simple expresión de su rostro excitado por la alegría resultaría sin efecto. Yo mostré sólo el juego de las manos y un primer plano de la mitad inferior del rostro y la boca sonriente. Estas tomas las monté más tarde con un material totalmente ajeno, es decir, con el precipitado discurrir de un torrente primaveral, con un haz de rayos de sol reflejándose en las aguas, con animales domésticos aleteando en un corral y finalmente con un chiquillo sonriente. De esa forma creí expresar «la alegría del prisionero».

No sé cómo juzgó el público mi experimento; por mi parte, estoy profundamente convencido de su importancia.

La cinematografía progresa a un ritmo muy rápido; sus posibilidades son inagotables. Es necesario no olvidar que ha encontrado por fin su verdadero camino, liberándose de la absurda sujeción a formas de arte ajenas, al teatro, por ejemplo, y ha entrado finalmente en el campo de sus métodos específicos.

Estoy convencido de que la voluntad de actuar sobre la razón y el ánimo de los espectadores por medio del montaje constituye la vía por la cual deberá discurrir el gran arte internacional del film.

El montaje

BÉLA BALÁZS

El término técnico *Schnitt* se ha incorporado al idioma alemán. El término francés *montage,* que significa «composición», es más expresivo que *Schnitt* o su equivalente inglés *cutting.* Se trata realmente de una especie de composición. Cuando el director ordena los planos en una determinada sucesión, para alcanzar un efecto fijo, lo que puede lograr de forma meditada, está realizando el mismo trabajo que un montador cuando reúne y compone las piezas sueltas de una máquina para que se convierta en un instrumento de producción.

El encuadre más logrado no basta para expresar todo el significado del objeto sobre la pantalla. Esto sólo puede lograrse por una combinación de los planos parciales, es decir, por el montaje. El último capítulo en la realización de un film, el trabajo final, es el *montaje.*

El significado de una mancha de color en un cuadro sólo se nos revela a partir de la composición interior de la obra total. Lo mismo sucede con el significado de un tono en una melodía, de una palabra en una frase. Son sólo comprensibles a partir del conjunto cerrado de la melodía o de la frase. Las imágenes aisladas tienen el mismo papel dentro del conjunto del film.

Las imágenes aisladas están cargadas con la tensión de un significado que se basa en su correlación y que surge como una chispa eléctrica, tan pronto como aparece la imagen del encuadre siguiente. Los distintos encuadres pueden tener un sentido pro-

pio, sin estar unidos a los demás. Una sonrisa sigue siendo una sonrisa si se ve en una imagen aislada. Pero, *a qué se refiere esta sonrisa* que lo provocó, cuál es su efecto y en qué reside su sentido dramático, sólo quedará claro a partir del montaje con las imágenes anteriores y posteriores.

El significado imprescindible

El montaje, como *asociación visual,* confiere su significado definitivo a las distintas imágenes. Esto obedece a que el espectador, desde un principio, presupone la existencia de un significado consciente en la sucesión de las imágenes. Una condición previa, psicológica, para considerar el film, es el saber que no se ven las imágenes pegadas en un orden arbitrario, sino que son producto de una intención creadora y que, por tanto, persiguen un significado conjunto.

Con ello hemos señalado una necesidad espiritual que él mismo no puede dominar cuando, por casualidad, ve realmente una serie de imágenes ordenadas sin sentido. *El dar un significado es una función inherente a la conciencia humana.* No hay nada más difícil que aceptar pasivamente fenómenos casuales carentes de sentido, sin que nuestro poder de asociación, nuestra fantasía (aunque fuera bromeando), confiera algún sentido a cada fenómeno.

Por dicho motivo, con la ayuda del montaje, podemos crear y alterar, y aún falsificar, la realidad mejor que con cualquier otro medio expresivo. Vamos a dar un ejemplo típico de ello.

Cuando la tijera engaña

Cuando *El acorazado Potiomkin* de Eisenstein efectuó su gira triunfal por todo el mundo, un empresario escandinavo trató de exhibir el film. Pero la censura del país consideró que la obra poseía un espíritu demasiado subversivo y revolucionario. El exhibidor no quería renunciar a los seguros beneficios que obtendría con el film. Consiguió entonces una autorización para modificar un poco el film. Los escandinavos declararon que sólo variarían la sucesión de imágenes en un punto.

Así lo hicieron, y el resultado fue increíble. Como es sabido, el film se inicia con el trato inhumano que los oficiales dan a los

marineros. Se condena a muerte a los descontentos, pero en el instante de la ejecución el pelotón vuelve sus armas hacia los oficiales. Comienza el motín. A continuación tienen lugar cruentas luchas en el barco y en la ciudad de Odesa. La flota del zar zarpa para aplastar a los insurgentes, pero los marineros dan a los amotinados del acorazado una oportunidad de escapar. Éste es el orden en que suceden las imágenes en el film original.

Cuando la tijera escandinava acabó su trabajo, se vio la siguiente sucesión de escenas: el film comienza con el levantamiento, no vemos la causa del motín, tampoco vemos la escena de la ejecución impedida. El fin continúa después sin alteración, hasta que aparece la flota del zar. Pero la cosa no acaba aquí. Ahora le añadieron la escena de la ejecución omitida al comienzo. Vemos a los amotinados temblando ante las bocas de los fusiles como resultado de la aparición de la flota zarista, que viene a restablecer *el orden* como es debido. El almirante da la orden de fuego y así acaba el film. No vemos que el pelotón desobedece la orden. Según este montaje ha habido un motín a bordo, pero los oficiales han restablecido el orden y los culpables han recibido su justo castigo. La censura escandinava quedó completamente satisfecha. El film más revolucionario se transformó en reaccionario, sin necesidad de modificar imágenes y subtítulos. Sólo el montaje era distinto. Obra de la tijera.

Las imágenes no se modifican

Algo así sólo podía suceder en un film mudo, porque las imágenes no pueden conjugarse. Muestran, por así decirlo, el presente, lo que sucede en un instante, y no pueden expresar ni pasado ni futuro. En la misma imagen no se encuentra ningún jalón que nos dé una referencia exacta sobre la causa y el origen de su contenido. En la imagen del film sólo vemos lo que ocurre ante nuestros ojos. El porqué los sucesos se desarrollan así y no de otra manera, queda fuera de nuestra comprensión en el film mudo, que depende únicamente de suposiciones. Las palabras en el cine sonoro, en cambio, tienen una significación que recuerda el pasado. Tienen su propia lógica, que establece el lugar de cada escena exactamente en una sucesión temporal.

El tiempo en el film

Las escenas del film, como las teatrales, se desarrollan ante nuestros ojos y ocupan con su contenido un espacio real de tiempo. La imagen de una escena fotografiada, proyectada sobre la pantalla, no puede durar más o menos tiempo. Hay obras en las que, entre uno y otro acto, han transcurrido cien años. Las escenas del film, en cambio, no están separadas por descansos. Sin embargo, el film también debe indicarnos el transcurso del tiempo y su perspectiva. ¿Cómo lo consigue?

Cuando en un film se hace preciso indicar un intervalo de tiempo entre dos escenas que tienen lugar en el mismo sitio, se intercala (se monta) entre las dos otra escena que suceda en un lugar distinto. El tiempo puede haber transcurrido. A menos que lo diga un intérprete o que pueda advertirse la huella del tiempo transcurrido en los rostros o figuras de los personajes, no podemos adivinarlo con sólo la imagen de la escena.

El tiempo como tema y vivencia

En el género épico, en el drama, en el film, el tiempo, al igual que la acción, el estudio de caracteres, es tema de creación artística. No hay acción cuyo efecto no parta del intervalo de tiempo en que transcurre. Cuando el mismo acontecimiento se desarrolla en una ocasión lenta y en otra rápidamente, no sucede lo mismo. Una explosión se diferencia también de una combustión normal en que tiene lugar más rápidamente. El ritmo de un proceso (explosión) puede matar, el otro puede dar vida (por ejemplo, combustión fisiológica). Las acciones que maduran lentamente son psicológicamente distintas de las violentas. El tiempo es, pues, un elemento indispensable para transformar en experiencia los hechos reales. El mismo transcurso de tiempo es un tema eterno de gran poesía para los mortales.

El tiempo, como vivencia, no puede ser medido en las creaciones épicas o dramáticas con el reloj en la mano. Se representa mediante perspectivas, como el espacio en que se mueven los personajes. Los efectos temporales y espaciales son ilusiones.

El film nos muestra un efecto de interrelación entre espacio y tiempo. Un análisis detenido de estas relaciones permitirá descubrir algunas novedades. Como ya hemos citado, en el film, el

intervalo de tiempo entre dos escenas que se desarrollan en el mismo lugar se representa intercalando entre ellas otra que suceda en lugar diferente. Cuanto más alejado esté el escenario de la escena introducida, mayor será la sensación de tiempo transcurrido. Si en una habitación ocurre algo, e inmediatamente después en la antesala, para volver a la misma habitación, pueden haber transcurrido un par de minutos. Prosigue la escena de la habitación y no tenemos la impresión de que haya pasado mucho tiempo. En cambio, si entre las dos escenas de la habitación la imagen intercalada nos lleva a África o a Australia, ya no podemos continuar la escena de la habitación. El espectador tiene la impresión de que ha transcurrido mucho tiempo, aunque la duración real de la escena intercalada no sea más larga que la mencionada de la antesala.

La continuidad de la forma y del ambiente

Este método de intercalar escenas hace necesaria una técnica de acciones paralelas. El film muestra a veces dos o tres acciones paralelas, componiéndolas como «fuga visual» de tal manera que en la pantalla aparecen como intercaladas entre sí. El film posee otros medios de representación del tiempo, a los que nos referiremos más adelante.

En cualquier caso el director, cuando determina la sucesión y duración de las imágenes, deberá prestar atención al contenido de las imágenes vecinas y observar su fisonomía y los más delicados detalles de ambientación. No sólo es necesario que el movimiento físico mantenga su continuidad de encuadre en encuadre, sino que además los movimientos espirituales deben fluir directamente y sin interrupciones desagradables de una a otra imagen (en el caso de que sean continuas). La fisonomía de un encuadre y su atmósfera deben mantenerse a través de las imágenes de una misma escena.

Montaje creador

Incluso cuando en el desarrollo de la acción más simple el montaje no tenga otra tarea que ordenar las imágenes de forma que los hechos sean comprensibles, la creación artística tiene un

papel decisivo. Si todo lo que el film debe decirnos *se viera* en las imágenes aisladas, el montaje no podría agregar nada. En tal caso el film no ha empleado la fuerza asociativa del montaje para facilitar la comprensión de la acción. El montaje es realmente creativo cuando con su ayuda se percibe y se comprende algo no visible en los encuadres.

He aquí un sencillo ejemplo: vemos a alguien que abandona una habitación. La habitación aparece en desorden, con huellas de lucha. A continuación un primer plano: la sangre gotea por el respaldo de una silla. Esto nos basta. No necesitamos ver la lucha ni la víctima, es fácil adivinarlo todo. El montaje nos lo ha mostrado.

El montaje como nexo de ideas

En el film mudo se desarrolló extraordinariamente la técnica del montaje como nexo entre ideas, que refinaba los hechos de acuerdo con el gusto de un público sensible y dotado de cultura visual. Aprendimos a notar los más leves detalles, a relacionarlos entre sí, buscando un sentido. También los objetos no mostrados causan efectos en virtud de las palabras no pronunciadas. El montaje no sólo confiere sentido a una escena mostrándola, sino que mediante una sucesión de imágenes dispara una serie de asociaciones en una determinada dirección.

Asociaciones provocadas y representadas

Como hemos dicho, un método del montaje consiste en poner en movimiento las asociaciones y conferirles una dirección. En estos casos el film conjura las imágenes *interiores* de nuestras asociaciones sin representarlas. Pero también puede proyectar las asociaciones interiores del hombre como una serie de imágenes mostrando el proceso que tiene lugar en su conciencia y que le lleva de un pensamiento a otro. Entonces veremos sobre la pantalla un film que se desarrolla en el interior de la conciencia.

Los primeros films mudos ya mostraban recuerdos de los personajes. Eran imágenes nebulosas y difuminadas, de las que debíamos saber que no representaban la realidad instantánea, sino lo que veía el protagonista interiormente. Con la ingenua técnica de los precursores del film, se hacían saber al público los hechos pasados necesarios para comprender la acción. Estas primitivas imágenes de recuerdos no podían representar ningún proceso psíquico.

El recuerdo que muestra Ermler, en su film *Los hijos de la tempestad,* es de naturaleza totalmente diferente. El protagonista es un soldado que durante la Primera Guerra Mundial ha perdido la memoria y, en consecuencia, la conciencia de sí mismo: no se acuerda ni de quién es. El film muestra la manera en que comienzan a ponerse en movimiento dentro de él las series de imágenes (que aparecen proyectadas sobre la pantalla) que lo devolverán a la conciencia de sí mismo y del mundo. El montaje del film guía al espectador a través de esa serie de asociaciones, como un buen psicoanalista lo haría con su paciente. Las palabras no pueden hacer percibir con tanta fuerza la relación entre las ideas, porque el film puede reproducir el ritmo original de las asociaciones. La palabra escrita o hablada tiene un ritmo mucho más lento que aquel con el que se forma una serie de asociaciones.

El soldado de Ermler ve una máquina de coser. Escucha la aceleración y el aumento de volumen de su traqueteo. Pronto aparece una ametralladora. Aparecen jirones de imágenes, planos de detalles. Una cosa trae la otra, uniéndolas por la semejanza de sus formas. Esta asociación de imágenes se pone en movimiento en una determinada dirección. Se suceden nebulosos fragmentos de recuerdos de guerra: la rueda de un cañón, la aguja de la máquina de coser, una bayoneta, puños crispados, explosiones. La serie de imágenes arrastra a la conciencia paralizada del soldado y lo acerca al punto, al instante de la ruptura, lo acerca al espantoso rostro que le robó la conciencia y que ahora le permite volver a encontrarse.

Éste es un ejemplo de cómo el film puede mostrar la sucesión interior de las imágenes de una asociación. Es la representación de un *proceso psíquico*. Veamos ahora un ejemplo del proceso inverso: cuando la secuencia de imágenes mostrada en el film no *representa* la secuencia de la asociación, sino que la *provoca* poniéndola en

movimiento en una determinada dirección. El film logra así crear en el espectador sentimientos, pensamientos, que ya no necesita representar.

Montaje metafísico

Tenemos un ejemplo de él en un film de Griffith, en el que la prensa arruina la buena reputación de una mujer. Vemos la gigantesca organización técnica de la impresión de un diario de importancia mundial. Las traqueteantes rotativas parecen agresivos tanques. Esta semejanza evidente se transforma en una *igualdad,* en una asociación. Las rotativas escupen periódicos como una ametralladora balas. Este paralelismo es ilustrado por medio del espanto en el rostro de la mujer, que aparece en sobreimpresión entre las máquinas. Nuestro mecanismo asociativo se pone en movimiento. Por medio de la sugerencia del montaje continuamos asociando y las rotativas adquieren rostros perversos. Percibimos el montón de diarios que se desliza sobre la cinta transportadora como un alud incontenible que sepulta a la mujer, a la que el montaje muestra como una víctima desesperada e indefensa. Al final yace inconsciente bajo los rodillos de las máquinas. El montaje ha creado aquí una metáfora.

Cuando el acorazado Potiomkin marcha a todo vapor hacia su última batalla, vemos las ruedas y ejes de sus máquinas en grandes primeros planos, montados con otros primeros planos de rostros de los marineros. En esta alternancia y repetición se hace visible el propósito del director de crear paralelismos. Los paralelos visuales provocan asociaciones interiores y los rostros exaltados, decididos, coléricos, de los marineros, colorean la fisonomía de las ruedas y los ejes. Luchan juntos en una batalla común. La expresión de una pasión casi humana se percibe en la fisonomía de las rugientes máquinas del barco, que están al límite de su número de revoluciones, y el movimiento de los engranajes se transforma en el gesto de la «camarada máquina».

Montaje poético

Con la ayuda del montaje poético podemos provocar asociaciones profundas. A veces basta la imagen de un paisaje para

despertar el recuerdo de un rostro o la impresión de un carácter. Estos son verdaderos efectos «literarios». No hay palabra capaz de acercarse a la esfera de la imágenes y las formas. En el famoso film de Pudovkin, *La madre,* el primer desfile revolucionario de los trabajadores en la calle está acompañado por una serie de imágenes montadas entre los revolucionarios: nieve que se derrite en primavera, su agua que confluye, aumenta y choca contra la orilla entre espumas. ¡Qué cantidad de sentimientos y estados de ánimo despiertan estas secuencias de imágenes alternadas! Las aguas primaverales brillan como la esperanza en los ojos de los trabajadores, que adquieren conciencia propia y en los charcos, inundados de sol, se reflejan sus rostros rígidos por la fe. Esta relación de las imágenes es un proceso reflejo psíquico. Tal como saltan chispas cuando acercamos dos objetos cargados de electricidad, la unión de las imágenes desencadena en el film este proceso asociativo, en cuyo desarrollo las imágenes se verifican unas a otras, tanto si lo ha querido el director como si no. Es una fuerza inmanente que está en manos del artista. Él puede formarla y darle una dirección.

Montaje alegórico

En el film *La noche de San Silvestre,* de Lupu Pick, que en su tiempo fue considerado de vanguardia, se intercalan entre escenas aisladas tomas de olas marinas, a veces tranquilas, a veces de tormenta. Con esto pretendía acentuar el efecto rítmico y emocional de sus escenas, relacionándolas con la tormenta en el mar. Éste es el mismo error, que ya calificamos de peligroso, al referirnos al encuadre alegórico. Las botas de los cosacos y la araña del palacio del zar no fueron introducidas por Eisenstein para crear únicamente una relación. El hecho de que hayan sido destacadas y mostradas bajo un enfoque especial confiere el peso y la fuerza de símbolos más allá de su propia significación. Bajo los pies de los revolucionarios de Pudovkin bullen *realmente* las aguas de las nieves. Su significado simbólico se lo confiere el montaje. En el film de Lupu Pick, en cambio, el mar no sale para nada. El director monta las tomas de las olas únicamente para establecer paralelos con las tomas de la ciudad. No se ha convertido en símbolo una parte orgánica de la imagen del film, se ha tomado simplemente una alegoría exterior a la narración.

Metáforas literarias

En ocasiones, el director sólo trata de ofrecer por medio del montaje una metáfora literaria. En un film de Eisenstein, dos campesinos de la época zarista reparten la herencia de su padre de la siguiente forma: sierran la cabaña heredada por la mitad. La mujer sigue el trabajo de la sierra asesina con mirada triste. Se suceden primeros planos de la sierra y de la mujer con un ritmo tan rápido que el espectador comprende que la sierra pasa literalmente por su corazón. Estamos ante una traducción a imágenes visuales de una imagen literaria.

Asociaciones de pensamientos

La sucesión de imágenes montadas pueden despertar no sólo sentimientos y estados de ánimo, sino también determinadas ideas, conclusiones lógicas. En el film de Pudovkin, *El fin de San Petersburgo,* alternan, mediante un montaje paralelo y repetido, imágenes de la guerra y de la bolsa. La banca y el frente. En una se ve la subida de las cotizaciones en las pizarras, en la otra soldados que mueren. Las acciones y los soldados caen. El espectador establece inevitablemente la asociación. Ésta es la intención del director. El espectador que establezca la relación entre los hechos tardará poco en comprender su esencia. Finalmente su impresión visual se transformará en opinión política.

Montaje intelectual

Pero estas imágenes en paralelo son tomas reales de acciones y escenas reales del film. Adquieren significado ideológico y político por el montaje, que les confiere su valor artístico, su relación sensible.

Algunos directores acometen el intento de emplear series de imágenes para comunicar o sugerir pensamientos, como los jeroglíficos que *significan algo* pero carecen de sentido por sí mismos. Son como las charadas. Significan algo que hay que adivinar, pero no tienen valor como imágenes en sí. Cuando en *Octubre,* de Eisenstein, la estatua cae de su zócalo, nos indica que el poderío de los zares acabó. Cuando los trozos se reordenan, simbolizan la

restauración política. Estas adivinanzas carecen de valor artístico. Eisenstein, quizá el más genial maestro de los efectos supraconceptuales, cayó a menudo en el error de intentar incorporar el mundo del pensamiento conceptual al film. Esto no quiere decir que el film no esté en condiciones de transmitir un pensamiento o de obtener efectos por medio de ellos. Pero para que esto suceda no debe limitarse a *apuntarlos,* sino que debe expresarlos en su propio lenguaje. El film puede *despertar* ideas en el espectador, pero no debe proyectar sobre la pantalla símbolos conceptuales ya elaborados, ideogramas, que tienen un significado convencional y conocido por todos.

El ritmo del montaje

El montaje conforma el estilo épico del film, su ritmo. Puede ser lento, majestuoso, con escenas largas, con paisajes y ambientes tranquilos. Puede ser rápido, sucediéndose planos parciales montados. El ritmo dramático del contenido se transforma en un ritmo visual de las imágenes y el ritmo exterior, formal, acrecienta el ritmo del drama interior. El movimiento de los encuadres produce el mismo efecto que los gestos de un narrador.

En los films mudos soviéticos se empleó el montaje rápido por su dinámica expresiva. Transmitía, a veces con gran eficacia, el impulso febril del temperamento revolucionario. La condición previa para un montaje rápido, en el que las imágenes permanecen menos de un segundo ante nuestros ojos, es que el espectador sea capaz de captar y reconocer las imágenes. Esta capacidad es el resultado de una cultura del film altamente desarrollada y la consecuencia de una percepción veloz por nuestros sentidos.

Este montaje rápido degenera fácilmente en formas vacías y en la banalidad, si no es la expresión de un ritmo vibrante.

El ritmo de las escenas y del montaje

Vamos a referirnos ahora a dos cuestiones completamente independientes. El film puede obtener efectos de gran delicadeza si consigue combinar adecuadamente el ritmo de las escenas con el ritmo del montaje. Utilizaremos para explicarlo la secuencia de una carrera. Unas tomas largas nos muestran la pista completa.

Los caballos o los automóviles parten a toda velocidad. Pero la imagen permanece estática. El ritmo de la *escena* es máximo, pero el del *montaje* es mínimo.

Cualquier director inteligente empleará el montaje acelerado para los segundos anteriores a la llegada a la meta. El ritmo de los participantes, *objetivamente,* no ha variado. Pero la imagen parece que este último minuto se hubiera detenido, para permitirnos detallar visualmente cada movimiento. Así crece la tensión. El film mostraba una carrera de mil metros en una toma de no más de cinco segundos. En cambio, muestra la lucha de los últimos cien metros con los competidores adelantándose los unos a los otros, en veinte primeros planos que se suceden rápidamente. Nos muestra cómo se adelantan, recuperan medio metro o lo pierden, hasta que, finalmente, alcanzan la meta. Estas veinte imágenes pueden durar hasta cuarenta segundos. Su *duración* es mayor que toda la carrera. Sin embargo, nos produce la impresión de ser más corta. Es una especie de ilusión de la perspectiva temporal en la que el instante se amplía, como si lo viéramos a través de un microscopio de tiempo, como si el director hubiera disminuido la velocidad de la escena. Seguimos viendo la lucha por los últimos cincuenta metros. La velocidad del montaje de los primeros planos aumenta.

En este film aparecen tres clases de tiempo:

1. El tiempo real, objetivamente necesario para el desarrollo de la carrera.
2. El tiempo de las imágenes (ilusión), que corresponde a las escenas representadas en el film.
3. El tiempo real en que las tomas se suceden en el montaje, es decir, lo que tarda el film en desarrollarse.

Un film como éste proporciona abundante material a los psicólogos que investigan la «impresión de tiempo».

Escenas con ritmo decreciente o acelerado

El director puede aumentar la tensión de las escenas dramáticas haciendo decrecer su ritmo. El director puede *disminuir el ritmo* de la escena *únicamente* o llegar a detenerla un instante. Los *planos* de la escena, los primeros planos, se multiplican y se suceden a un

ritmo muy rápido, para hacer perceptible la vibración interior a través del movimiento de la imagen.

En el film de Lupu Pick antes citado, vemos a los atracadores prisioneros en la cámara blindada, que puede volar de un momento a otro por los aires. La escena se paraliza, mientras los hombres esperan inmóviles la catástrofe. Pero la sucesión rápida de planos nos permite percibir la tempestad interior. El montaje consigue hacer visible lo que no puede fotografiarse.

El sueño de los grandes directores era prolongar el último momento a lo largo de todo un acto. El hacha del verdugo se ha levantado... la mecha está encendida... y ahora... ¿Qué sucede en este intervalo de tiempo, no mayor que el de un parpadeo? La sucesión de encuadres persiguiéndose entre sí nos muestra el trabajo febril de la conciencia humana.

La duración de la imagen

El arte del montaje consiste sobre todo en establecer el número exacto de imágenes aisladas (planos). La brevedad o la amplitud de la toma de una escena modifica totalmente su sentido, del mismo modo que una melodía cambia totalmente si sólo la modificamos en un semitono.

La duración de la toma sólo puede medirse sobre el celuloide. Sobre la pantalla, sólo podemos medir el tiempo de la proyección, cuya longitud o brevedad es únicamente una cuestión del ritmo visual. La duración de una escena influye en su sentido y contenido. Si queremos medirla en metros, podemos acortarla haciendo más frívola su ambientación interior. El ritmo interior de una imagen es independiente del número de metros y de segundos. Su movilidad interior nace de los planos particulares, que podríamos eliminar para reducir el *metraje,* pero esto lo haría aburrida. Si muestro un hormiguero desde lejos, pocos metros de film parecerán ya aburridos. En cambio, si muestro mediante algunos primeros planos los detalles de la vida interior del hormiguero, puedo emplear quince metros sin hacerme pesado.

Lo que ocurre en un film guarda un cierto parentesco con el hormiguero. Los primeros planos de las tomas parciales y el ritmo de su montaje lo hacen interesante. En las novelas sucede que un resumen de su contenido puede resultar fastidioso en comparación con la novela misma. Un duelo largo entre dos buenos espadachi-

nes es más emocionante que una puñalada inesperada. Dentro de la representación del film los más leves movimientos, el movimiento visible de los átomos, crea por sí solo un ritmo vivo. Con frases puede narrarse una historia completa haciendo referencia a mil detalles, en cambio la imagen, o bien muestra el todo prescindiendo de los detalles, o nos ofrece primeros planos en los que no se distingue el todo, que se recuperará mediante el montaje.

En el viejo film mudo de Asta Nielsen, *Vanina Vanini*, encontramos una escena notable. Asta ha liberado a su amante de la prisión. Los fugitivos corren por los tortuosos pasillos de la prisión, que parecen no tener fin. Pero su longitud no resulta aburrida, al contrario, mantiene la tensión porque aquellos presentan aspectos amenazadores. Sabemos que los fugitivos sólo disponen de unos minutos y las puertas que se abren, en el último instante, no llevan a la libertad, sino que dan a nuevos pasillos. Percibimos el curso del tiempo y parece que la vida de ambos se vaya extinguiendo con él. Cada nuevo pasillo nos recuerda su destino fatal e inexorable. Sabemos que están perdidos, pero aún corren en busca de la libertad. ¿Tendrán éxito? La muerte les pisa los talones y cuanto más larga sea la escena, tanto más se tensan los nervios del espectador.

El ritmo del film sonoro

El film sonoro trajo nuevas leyes rítmicas. Las palabras habladas tienen un ritmo acústico real que puede medirse con un metrónomo y que ninguna técnica de simulación puede acelerar o frenar sin que se altere el sentido o el papel dramático del discurso. Pero en el film sonoro también hay escenas mudas que siguen sus propias leyes rítmicas.

El montaje rítmico musical y el rítmico decorativo

Un montaje que carezca de relación con el contenido dramático del film puede tener una función artística importante. No acrecienta la tensión de las escenas, no es un medio de expresión de tempestades interiores. Sólo tiene una importancia formal, como un acompañamiento musical, y eso no es poco.

Para ser exactos no podemos decir «sólo», ya que lo que ha sido

pensado como una representación artística, debe ser realmente un espectáculo y actuar a través de la belleza visual sobre nuestro ánimo.

Las imágenes de paisajes, edificios, viviendas, pueden colocarse en una relación de dependencia irracional por medio del montaje, tal como las melodías de una composición bien construida. Un ritmo musical ornamental de este tipo puede tener un papel importante junto al desarrollo de la acción dramática. Pero si se pretende que actúe por sí solo se retrae y acaba en nada, del mismo modo que hay música de acompañamiento muy expresiva pero que pierde todo valor si se la aísla. Uno de los muchos errores de los futuristas y vanguardistas es haber considerado el ritmo formal del film como un arte autónomo, pretendiendo liberarlo del contenido literario.

Imágenes reducidas a material rítmico

También aquellas imágenes que reproducen objetos reales pierden su sentido original si se las rebaja a simple materia rítmica. Walter Ruttmann muestra, en su famoso reportaje *Berlín. La sinfonía de una gran ciudad,* una sinfonía rítmica visual en una precisa sucesión de imágenes. ¿Pero qué tienen que ver esta música visual y los tranvías que pasan? ¿Qué tienen de común las callejuelas del film de Cavalcanti, *Revue Montmartroise,* sobre Montmartre y los *legato* o *staccato* del montaje? Estos temas visuales no tienen otra función que la de crear manchas de luz y sombra, establecer movimientos y limitar el ritmo del film.

Montaje formal

Un film está montado sobre un contenido real y en el montaje no podemos dejar de considerar la correspondencia entre éste y la forma. Por muy lógico que sea el paso de un plano a otro, éste no tendrá lugar sin obstáculos si existe una contradicción visual entre las imágenes; si montamos la imagen de una pradera llana a continuación de la de una escarpada peña, el ojo se sentirá molesto, a menos que con ello persigamos un objeto determinado. Desde un punto de vista puramente formal, en ambos casos tenemos líneas con las mismas direcciones y figuras parecidas. Pero sólo cuando estos elementos ornamentales quedan disimula-

dos por la imagen, el mecanismo de composición logra la efectividad necesaria. El ritmo se adapta a la forma, la forma al gesto, el gesto al sentimiento intrínseco del contenido, naciendo un contrapunto polifónico.

Montaje subjetivo

El montaje es como un relato, como la exposición de un suceso. El autor muestra los acontecimientos en el orden en que los vio. Pero a veces no quiere dar su punto de vista, sino que expone los hechos en el orden que los ve uno de sus personajes. Ya habíamos hablado de encuadres subjetivos mediante los cuales los hechos se ven bajo la perspectiva de algún personaje y no bajo la del director. Existe, además, un *montaje subjetivo*. No sólo los planos, sino la sucesión de los mismos dependen de un *personaje*. El protagonista se pone en movimiento, la cámara le sigue. Vemos el curso de los acontecimientos como *él* los ve. Igual que en algunas novelas se narra el argumento en primera persona, el film se *ve* en «primera persona». Ya no son los objetos los que pasan delante del espectador, sino el espectador que pasa frente a ellos acompañando al protagonista, *cuyo camino* nos muestra el montaje.

Si el film nos muestra, por ejemplo, un paisaje en el orden y el ritmo que lo ve un caminante, el paisaje se nos ofrece como la vivencia subjetiva de una persona. En estos casos, el film puede ser extraordinariamente lírico, aunque sólo muestre un material objetivo.

FILMS CITADOS

El acorazado Potiomkin (Bronenosetz Potiomkin, 1925), de S. M. Eisenstein.
Berlín. La sinfonía de una gran ciudad (Berlin, die Symphonie der Grosstadt, 1926-1927), de Walter Ruttmann.
El fin de San Petersburgo (Koniets Sankt Peterburga, 1927), de V. I. Pudovkin.
Los hijos de la tempestad (Deti buri, 1927), de F. M. Ermler.
La madre (Mat, 1926), de V. I. Pudovkin.
Octubre (Oktjabr, 1927-1928), de S. M. Eisenstein.
Revue Montmartroise (1923), de Alberto Cavalcanti.
La noche de San Silvestre (Sylvester, 1923), de Lupu Pick.
Vanina Vanini (Vanina, order die Galgenhochzeit, 1932), de Arthur von Gerlach.

21. Los trucajes

Los principios del trucaje según Georges Méliès

Nadie mejor que «El Mago del Cine» para introducir algo que él mismo en parte inventó y en gran medida desarrolló a lo largo de toda su obra: los trucajes. En 1900 estimaba que ya hacía servir seis categorías de trucajes: mecánicos y fotográficos, que son los propiamente cinematográficos; de prestidigitación y pirotécnicos; químicos y a base de tramoya teatral.

¿Qué entendía Méliès por «vistas cinematográficas»? ¿Cómo las realizaba? Estas preguntas, y todo lo que comportan en relación directa con los trucajes, quedan contestadas en el texto que sigue, publicado en 1907 y reproducido en la versión extractada por Maurice Noverre en La Revue du Cinéma, *primera serie, núm. 4, París, 15 de octubre de 1929.*

Las vistas cinematográficas

Georges Méliès

Los temas compuestos o escenas de género

En esta categoría pueden situarse todos los temas, del tipo que sean, en los que la acción se prepara como en el teatro, y es interpretada por unos actores ante el tomavistas. Las variedades de este tipo de vistas son innumerables, desde las escenas cómicas, bufas, burlescas, hasta los dramas más tétricos, pasando por las comidas, las escenas de costumbres campesinas, las imágenes llamadas de persecución, las payasadas, las acrobacias; los números de danzas graciosas, artísticas o excéntricas; los ballets, las óperas, las obras de teatro, las imágenes religiosas, los temas escabrosos, las poses plásticas, las escenas de guerra, los noticiarios, las reproducciones de sucesos, de accidentes, de catástrofes; los crímenes, los atentados, etc., y todo lo que pueda imaginarse. En esta materia, el campo del cinematógrafo ya no conoce límites; cuantos temas puede ofrecer la imaginación son buenos para él, y se apodera de ellos. Son especialmente esta rama y la siguiente las que aseguran la inmortalidad del cinematógrafo, porque los temas procedentes de la imaginación son infinitos e inagotables.

Las vistas llamadas de transformación

Paso a la categoría de las vistas cinematográficas denominadas por los exhibidores «vistas de transformación», nombre que yo

considero incorrecto. Espero que se me permita decir aquí, aunque sólo sea como creador de esta rama especial, que el nombre de *vistas fantásticas* serían mucho más exacto. Pues si bien un cierto número de estas vistas suponen, en efecto, unos cambios, unas metamorfosis, unas *transformaciones,* también hay un gran número de ellas en las que no existe ninguna transformación, sino unos trucos de la maquinaria teatral, de la puesta en escena, de las ilusiones ópticas, y toda una serie de procedimientos cuyo conjunto sólo puede llevar el nombre de *trucaje,* nombre poco académico pero que no tiene equivalente en el lenguaje habitual. En cualquier caso, el campo de esta categoría es, sin lugar a dudas, el más amplio de todos, pues lo engloba todo, desde las vistas al aire libre (sin preparar o trucadas, aunque tomadas al natural), hasta las composiciones teatrales más importantes, pasando por todas las ilusiones que pueden producir la prestidigitación, la óptica y el trucaje fotográficos, la decoración y la maquinaria teatral, los juegos de luz, los efectos fundidos *(dissolving views,* como los han llamado los ingleses) y todo el arsenal de composiciones fantasistas y portentosas capaces de enloquecer a los más intrépidos. Sin la menor intención de rebajar las dos primeras categorías, ahora me referiré exclusivamente a las dos últimas, por la sencillísima razón de que ahí me encontraré totalmente en mi elemento y podré, por tanto, disertar sobre ellas con el máximo conocimiento de causa. Desde el día, y ya han pasado diez años, en que innumerables editores de vistas cinematográficas se lanzaron a la confección de las imágenes al aire libre y de temas cómicos, excelentes, buenos o malos, yo dejé de lado los más sencillos y creé la especialidad de los temas interesantes por su dificultad de ejecución, a los cuales me he dedicado exclusivamente.

El arte cinematográfico ofrece tal variedad de investigaciones, exige una cantidad tan enorme de trabajos de todo tipo, y reclama una atención tan prmanente, que no dudo sinceramente en proclamarlo el más atractivo y el más interesante de todos los artes, pues prácticamente los utiliza todos. Arte dramático, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica, trabajos manuales de todo tipo, todo se utiliza en dosis iguales en esta extraordinaria profesión; y la sorpresa de quienes, por casualidad, han tenido ocasión de asistir a una parte de nuestros trabajos, siempre me produce una diversión y un placer extremos.

Siempre pronuncian, invariablemente, la misma frase: «¡Real-

mente es extraordinario! ¡Jamás hubiera imaginado que hiciera falta tanto espacio, tanto material y tanto trabajo para conseguir esas vistas! No tenía la menor idea de cómo se podía hacer.»

¡Ay!, después tampoco saben mucho más, pues es necesario haber puesto, como se dice, las manos en la masa, y durante mucho tiempo, para conocer a fondo las innumerables dificultades a superar en un oficio que consiste en realizarlo todo, incluso lo que parece imposible, y en dar la apariencia de la realidad a los sueños más quiméricos, a las invenciones más inverosímiles de la imaginación. En suma, diría que hay que realizar prácticamente lo imposible, puesto que se fotografía y se hace ver.

El estudio de pose

Para el género especial a que nos referimos, ha sido preciso crear un estudio preparado *ad hoc*. En dos palabras, es la combinación del estudio fotográfico (en unas proporciones gigantes) con el escenario teatral. La construcción es de hierro encristalado; en un extremo se encuentran la cabina del aparato tomavistas y el operador, mientras que en la otra extremidad se encuentra un suelo construido exactamente como el de un escenario de teatro, dividido al igual que él en trampas, trampillas y escotillones. No pueden faltar a cada lado del escenario los bastidores, con almacén de decorados, y detrás, los camerinos para los artistas y para la figuración. El escenario incluye un foso con el juego de trampas y de tapones necesarios para hacer aparecer o desaparecer las divinidades infernales de las comedias de magia; unas calles falsas en las que se hunden los decorados en los cambios a la vista, y un telar situado encima con los tambores y tornos de mano necesarios para las operaciones que exigen fuerza (personajes o carros voladores, vuelos oblicuos para los ángeles, las hadas o las nadadoras, etc.). Unos tambores especiales sirven para la colocación de telones panorámicos; unos proyectores eléctricos sirven para iluminar y para reforzar las apariciones. En resumen, se trata —en pequeño— de una imagen bastante fiel del teatro de comedias de magia. El escenario tiene unos diez metros de anchura, más tres metros de bastidores en el patio y en el jardín. La longitud del conjunto, desde el proscenio hasta la cámara, es de diecisiete metros. Y en el exterior, unos hangares de hierro para la construcción de los accesorios de carpintería, practicables, etc., y una serie

de almacenes para los materiales de construcción, los accesorios y los trajes.

Composición y preparación de las escenas

La composición de una escena, de una obra, drama, comedia de magia, comedia o escena artística, exige naturalmente la confección de un guión sacado de la imaginación; después la búsqueda de los efectos que sorprenderán al público; la preparación de los croquis y maquetas de los decorados y de los trajes; la invención de la atracción principal sin la cual ninguna imagen tiene posibilidad de éxito. Cuando se trata de fantasías o de comedias de magia, la invención, la combinación, los croquis de los trucos y el estudio previo de su construcción exigen un cuidado muy especial. La puesta en escena también debe ser preparada de antemano, así como los movimientos de la figuración y el emplazamiento del personal. Es un trabajo totalmente idéntico al de la preparación de una obra de teatro, con la diferencia de que el propio autor debe saberlo combinar todo sobre el papel y ser, por tanto, autor, director, dibujante y con frecuencia actor, si quiere obtener un conjunto que se sostenga. El inventor de la escena debe también dirigirla, pues es absolutamente imposible que salga bien si se entremezclan diez personas diferentes. En primer lugar, es imprescindible saber lo que se quiere y dar mascados a todos los papeles que deberán desempeñar. No hay que olvidar que los ensayos no durarán tres meses como en un teatro, sino todo lo más un cuarto de hora. Si se pierde el tiempo, la luz se va y... adiós la fotografía. Todo debe estar previsto, en especial los peligros a evitar en el momento de la realización; en las escenas con argumento, son muchísimos.

Los decorados

Los decorados se realizan a partir de la maqueta adoptada; se construyen de madera y tela en un taller contiguo al estudio de pose y se pintan con cola, igual que la decoración teatral; sólo que para la pintura se utilizan exclusivamente tonos grises, pasando por todas las gamas del gris intermedias entre el negro y el blanco puro. Eso les hace parecerse a unos decorados fúnebres de un

efecto extrañísimo para quien los contempla por vez primera. Los decorados de color dan un resultado horrible. El azul se convierte en blanco; los rojos, los verdes y los amarillos en negros, cosa que provoca una destrucción total del efecto. Es necesario, por tanto, pintar los decorados igual que los telones de fondo de los fotógrafos. La pintura es extremadamente cuidada, cosa que no precisa el decorado teatral. El acabado, la exactitud de la perspectiva, el *trompe-l'oeil* hábilmente realizado y uniendo la pintura a los objetos reales como en los panoramas, todo ello es necesario para dar la apariencia de verdad a unas cosas totalmente ficticias y que el aparato tomavistas fotografiará con una precisión absoluta. Todo lo que esté mal hecho será fielmente reproducido por el tomavistas, así que hay que estar atentos y trabajar con un cuidado meticuloso. No sé de otra manera de hacerlo. En las cuestiones materiales, el cinematógrafo debe trabajar mejor que el teatro, y no aceptar lo convencional.

Los actores y la figuración

Contrariamente a lo que suele creerse, es muy difícil encontrar unos buenos artistas para el cinematógrafo. Determinado actor, excelente en el teatro, incluso una figura, no vale absolutamente nada en una escena cinematográfica. Con frecuencia los mimos profesionales son malos porque representan la pantomima con unos principios convencionales, y los mismos de ballet tienen una interpretación especial que se reconoce inmediatamente. Estos artistas, muy superiores en su especialidad, quedan desconcertados en cuanto tocan el cinematógrafo. Esto se debe a que la mímica cinematográfica exige todo un estudio y unas cualidades especiales. Aquí ya no hay un público al cual el actor pueda dirigirse, bien verbalmente, bien mimando. El único espectador es el tomavistas, y nada tan malo como estar pendiente y preocuparse de él cuando se interpreta, cosa que les sucede invariablemente al principio a los actores acostumbrados al escenario y no al cinematógrafo. Es preciso que el actor se imagine que debe hacerse entender, sin dejar de permanecer mudo para los sordos que le contemplan. Es preciso que su interpretación sea sobria, muy expresiva: escasos gestos, pero muy precisos y muy claros. Es indispensable un perfecto juego de fisonomía, unas actitudes muy precisas. He visto numerosas escenas interpretadas por actores

conocidos; no eran buenos porque en el cinematógrafo les faltaba el principal elemento de su éxito: la palabra. Acostumbrados a una buen dicción, en el teatro sólo utilizaban la gesticulación como accesorio de la palabra, mientras que en el cinematógrafo la palabra no es nada y la gesticulación lo es todo. No obstante, unos cuantos han hecho unas buenas escenas. Galipaux, por ejemplo. ¿Por qué? Porque en sus monólogos está acostumbrado al monomimo y está dotado de una fisonomía extremadamente expresiva. Sabe hacerse entender sin hablar, y su gesticulación, incluso voluntariamente exagerada, cosa necesaria en la pantomima y sobre todo en la pantomima cinematográfica, siempre es de la mayor precisión. El gesto más ajustado de un actor, cuando acompaña la palabra, no es en absoluto comprensible cuando hace mimo. Si en el teatro decís: «Tengo sed», está claro que no os llevaréis el pulgar con el puño cerrado a la boca para simular una botella. Es totalmente inútil, porque todo el mundo ha oído que teníais sed. Pero, en la pantomima, es evidente que os veréis obligados a hacer ese gesto.

Todo eso parece muy sencillo, ¿verdad? Pues bien, nueve veces de cada diez ni se le ocurrirá a alguien que no esté acostumbrado al mimo. Nada se improvisa, todo se aprende. También hay que tener en cuenta lo que recoge el aparato tomavistas. En una fotografía los personajes se encuentran situados unos sobre otros, y hay que prestar gran atención a destacar siempre en primer término los personajes principales y moderar el ímpetu de los personajes secundarios, siempre propensos a gesticular mal. Esto tiene el efecto de producir en la fotografía un batiburrillo de personas que se mueven. El público ya no sabe a cuál mirar y no entiende nada de la acción. Las fases deben ser sucesivas y no simultáneas. De ahí la necesidad para los actores de estar atentos y de actuar ordenadamente, en el momento exacto en que se necesita su aportación. Es otra cosa que siempre me ha costado mucho trabajo hacer entender a los artistas, siempre propensos a llamar la atención y hacerse notar, con gran daño para la acción y el conjunto; generalmente tienen una excesiva buena voluntad. Y cuántos miramientos hay que utilizar para moderar esta excesiva buena voluntad sin lastimarla. Por muy extraño que parezca, cada uno de los artistas de la compañía bastante numerosa que utilizo ha sido elegido entre veinte o treinta que probé sucesivamente sin obtener de ellos lo que necesitaba, aunque todos fuesen excelentes artistas en los teatros de París donde actúan.

No todos tienen las cualidades necesarias y, desgraciadamente, la buena voluntad no sirve para sustituirlas. Los que tienen madera lo entienden rápido, los otros nunca. Especialmente en el caso de las artistas femeninas, son muy escasas las que actúan bien. Muchas son bonitas, inteligentes, con una excelente presencia, llevan bien cualquier tipo de ropa; pero cuando se ven obligadas a mimar una escena algo difícil, ¡ay!, ¡tres veces ay! Quien no ha visto los sudores que invaden entonces al que dirige la escena, no ha visto nada. Me apresuro a añadir que, afortunadamente, existen excepciones que actúan con mucha gracia e inteligencia. Conclusión: formar una buena compañía cinematográfica es una cosa larga y difícil. Sólo quienes no sienten la menor preocupación por el arte se contentan con los primeros que llegan para componer una escena confusa y sin interés.

Los trucos

En esta charla, que ya se prolonga mucho, es imposible explicar en detalle la realización de los trucos cinematográficos; para ello haría falta una obra especial; y además sólo la práctica podría hacer acabar de entender los pormenores de los procedimientos utilizados, que suponen unas dificultades increíbles. Puedo decir sin jactancia, pues todos los profesionales están de acuerdo en reconocerlo, que yo he sido quien ha ido descubriendo todos los procedimientos llamados «misteriosos» del cinematógrafo. Todos los editores de imágenes compuestas han seguido más o menos el camino trazado, y uno de ellos, el jefe de la mayor productora cinematográfica del mundo (desde el punto de vista de la producción barata), me llegó a decir:

> Gracias a usted el cine ha podido mantenerse y alcanzar un éxito sin precedentes. Al aplicar la fotografía animada al teatro, es decir, a unos temas infinitamente variables, usted ha impedido su ruina, cosa que habría sucedido rápidamente con los temas al aire libre que se parecen fatalmente entre sí y que muy pronto habrían cansado al público.

Reconozco sin falsos pudores que esta gloria, si es que lo es, es la que me produce mayor felicidad. ¿Quieren saber cómo se me ocurrió por vez primera aplicar el truco al cinematógrafo? Es muy sencillo, palabra de honor. Cierto día que yo estaba fotografiando

de manera prosaica la Plaza de la Ópera, un bloqueo del aparato tomavistas que utilizaba al principio (aparato rudimentario, en el cual la película se rompía o se atascaba con frecuencia y se negaba a correr) produjo un efecto inesperado; necesité un minuto para desatascar la película y volver a poner el aparato en marcha. Durante este minuto, está claro que los transeúntes, los autobuses, los coches habían cambiado de lugar. Al proyectar la cinta, pegada en el punto en que se había producido la ruptura, observé de pronto que un autobús Madeleine-Bastille se convertía en coche fúnebre y los hombres en mujeres.

Había descubierto el truco por sustitución, llamado *truco de parada,* y dos días después realizaba las primeras metamorfosis de hombres en mujeres y las primeras desapariciones repentinas, que tanto éxito tuvieron al comienzo. Gracias a este truco sencillísimo realicé las primeras comedias de magia: *Le Manoir du Diable, El diablo en el convento, La Cenicienta*[1], etc. Un truco lleva a otro; ante el éxito del nuevo género, cavilé para encontrar nuevos procedimientos e imaginé sucesivamente los cambios de decorados fundidos, obtenidos mediante un dispositivo especial del aparato fotográfico, las apariciones, desapariciones, metamorfosis obtenidas por superposición sobre fondos negros o partes reservadas en los decorados, después las superposiciones sobre fondos blancos ya impresionados (cosa que todos consideraban imposible, antes de haberla visto) y que se obtienen con la ayuda de un subterfugio que no puedo explicar, pues los imitadores todavía no han acabado de descubrir el secreto. Después vinieron los trucos de cabezas cortadas, de desdoblamiento de personajes, de escenas interpretadas por un único personaje que, desdoblándose, acaba por representar él solo hasta diez personajes semejantes, interpretando la comedia los unos con los otros. En fin, utilizando unos conocimientos especiales de ilusionismo, que me habían dado veinticinco años de práctica en el Théâtre Robert-Houdin, introduje en el cinematógrafo los trucos de maquinaria, de mecánica, de óptica, de prestidigitación, etc. Con todos estos procedimientos mezclados entre sí y utilizados con maña, no vacilo en afirmar que actualmente es posible realizar con el cinematógrafo las cosas más imposibles y más inverosímiles.

---

[1] El primer título es un espectáculo de ilusionismo que representó por vez primera en «L'Orchestre» de París el 2 de septiembre de 1890. Los otros dos son ya vistas cinematográficas rodadas en 1899 y cuyos títulos originales son: *Le Diable au Couvent* y *Cendrillon.*

En cualquier caso, el truco aplicado de manera inteligente permite hacer visible lo sobrenatural, lo imaginario, incluso lo imposible, y realizar unas escenas realmente artísticas que son un auténtico regalo para los que saben entender que todas las ramas del arte contribuyen a su elaboración.

22. El guión

Entre todos los elementos constitutivos de un film, el guión suele ser uno de los menos conocidos, a pesar de que, paradójicamente, es pieza esencial e insustituible. Muchos films pudieron ser casi idénticos con otro fotógrafo, otro montador, otros intérpretes y hasta otro director, pero habrían sido radicalmente distintos con otro guionista. Eso parece muy claro cuando el autor del guión es también el autor del argumento, porque su concepción del tema es similar en importancia a la de un novelista para su novela o a la de un dramaturgo para su pieza teatral. Pero sigue siendo cierto aunque el guionista sólo sea el adaptador cinematográfico de un argumento ajeno. Su misión puede ser, por ejemplo, elegir dentro de un texto ajeno (de Hemingway, de Flaubert, de quien fuere) los elementos que considera más aptos para una versión cinematográfica. Eso supone eliminar o condensar escenas y personajes, crear escenas sustitutivas, incorporar elementos de acción y de conducta que transformen en visual lo que antes era sólo verbal. Si el guionista es también el director del film (como fue el caso habitual de Bergman, de Truffaut, de Fellini, de casi todo el cine europeo), nadie duda de su responsabilidad final en el resultado cinematográfico. Pero si el guionista no es el director (y así fue frecuente en Hollywood), su labor podrá ser retocada a sus espaldas, creándose conflictos con el director, el productor o la empresa.

Una motivación adicional para esos conflictos es la ausencia del guionista durante el rodaje. De todos los integrantes mayores de un equipo, el guionista es el único que puede estar viviendo en Nueva York mientras su obra se filma en Hollywood, con lo que

llega a ocurrir que no sea consultado para cambios en la concepción original de su texto, incluso si esos cambios son considerables. Ha ocurrido con frecuencia, asimismo, que el rodaje termine por hacerse tres o cuatro años después de la entrega del guión, o que éste haya sido vendido por un productor a otro. Esas y otras eventualidades derivan, en definitiva, a que Hollywood haya trabajado habitualmente con la base de que los textos son propiedad del productor o estudio que los aceptó, con lo que el guionista ha perdido no sólo la propiedad intelectual o *copyright,* sino toda posibilidad ulterior de labor creativa en el rodaje. En su libro *Goldwyn*[1], que transcribe una documentación abrumadora, Arthur Marx narra la curiosa historia de cómo llegó a hacerse *Cumbres borrascosas* (1939). A los escritores Ben Hecht y Charles MacArthur se les ocurrió la posibilidad de que en la novela de Emily Brontë (1847) existiera un film futuro. Por su sola iniciativa, y en un verano de vacaciones, escribieron una adaptación cinematográfica, que después consiguieron vender a Walter Wanger por 50.000 dólares. Tras algunos intentos de planificar un film, sin llegar a nada definido, Wanger consultó a su colega Samuel Goldwyn. Éste se pronunció con grandes elogios, pero declinó la compra porque entendió que el asunto era demasiado trágico. Del proyecto se enteró William Wyler, que llegó a mencionarlo a Bette Davis durante el rodaje de *Jezabel* (1938). El resultado fue que la actriz consiguió leer el guión y pidió a su vez a la empresa Warner Bros que lo comprara para ella. De esa iniciativa se enteró a su vez Goldwyn, que ante la posible competencia terminó por decidirse a comprar el guión y hacer el film con dirección de Wyler, para lo cual contaba a su vez con tener a Merle Oberon bajo contrato. A esa altura Hecht y MacArthur habían quedado muy lejos, con lo que Goldwyn contrató especialmente a John Huston, quien junto a Wyler debía sugerir ciertos arreglos en el guión original. En ese momento Huston era un escritor y no había llegado todavía a dirigir *El halcón maltés* (1941). Por su labor en *Cumbres borrascosas* no recibió crédito oficial alguno. El episodio es sumamente representativo de la «creación colectiva» como norma de Hollywood.

---

[1] Arthur Marx, *Goldwyn. The Man Behind the Myth,* The Bodley Head, Londres, 1976. Éste es probablemente el libro más completo sobre Samuel Goldwyn (1882-1974), aunque sus abundantes anécdotas están dispersas en casi todo libro americano sobre la Historia del Cine. A la inversa, su nombre no aparece en las similares historias españolas.

En *Talking Pictures*[2], uno de los pocos libros dedicados a los escritores cinematográficos, Richard Corliss señala esas peculiaridades en la actividad de los guionistas cinematográficos. A diferencia de los autores teatrales, todos ellos suelen quedar distanciados de su obra definitiva:

> Es seguro (y cabe lamentarlo) que *no se puede* estudiar la labor teatral de Kazan, porque las obras que dirigió mueren el día en que salen de cartel, mientras que los textos dramáticos de origen siguen vivos en forma de libro. Uno de los motivos para la supremacía directriz en el cine es que en éste se hace cierto lo contrario: los guiones rara vez son publicados (y apenas consultados aun entonces), mientras los films hechos con ellos son accesibles presionando un botón del televisor.

La posición de la crítica ha sido, cómodamente, una continuación de lo mismo, por la natural dificultad de analizar las etapas previas y ocultas de cualquier film, que pueden ser distintas entre uno y otro caso. En algunos films son muchos los co-autores (como *Casablanca,* 1943); en otros la historia del guión ha sido materia de controversia (como *Ciudadano Kane,* 1941); en otros se ha quitado toda importancia al guión, porque sólo se trataba de adaptar obras teatrales previas. Para ejemplificar este último caso, Corliss subraya la carrera de Donald Ogden Stewart, uno de los guionistas más conceptuados de Hollywood, que incluía entre sus especialidades la de adaptar teatro, dentro de una carrera que comprendió 31 film entre 1926 y 1960. No han sido muchos los críticos que pudieran reconocer siquiera el nombre de Stewart, pero entre sus admiradores figuró ciertamente George Cukor, que dirigió varias adaptaciones escritas por él o que contaron con sus diálogos adicionales: *Cena a las ocho* (1934 sobre pieza de Kaufman-Ferber), *Vivir para gozar (Holiday,* 1938, sobre Philip Barry), *Historias de Filadelfia* (1940, sobre Barry), *Un rostro de mujer* (1941, sobre pieza de Francis de Croisset y film sueco de 1938), *Edward, My Son* (1949, sobre Morley Langley). Y a esa lista es procedente añadir *Mujeres* (1939, sobre Clare Booth Luce, también dirigido por Cukor), aunque por este trabajo Stewart no recibió crédito oficial.

La suma de esos casos lleva a la conclusión de que la labor del

[2] Richard Corliss, *Talking Pictures-Screenwriters of Hollywood,* David & Charles, Londres, 1975.

guionista no ha contado casi nunca con suficiente reconocimiento público, a menos que haya llegado a ser también el director del film. Su situación ha sido más grata en el cine europeo, en parte por una mayor tradición de respeto al escritor y en parte por la asiduidad de algunas colaboraciones: la de Jacques Prévert para Carné, la de Zavattini para De Sica, la de Franco Solinas para Costa-Gavras y Pontecorvo, la de Jean-Claude Carrière para Buñuel. El consuelo de un escritor en Hollywood es que allí rara vez le dan la fama, pero, en cambio, le pagan mejor. Por el guión preliminar de *Cumbres borrascosas,* Ben Hecht y Charles MacArthur recibieron una pequeña fortuna. Y eso no sólo era grato, sino que confirmaba los términos del famoso telegrama que Herman Mankiewicz (desde Hollywood) había enviado al arruinado Ben Hecht (en Nueva York). Ese cable de 1926, citado por el mismo Hecht en su autobiografía, era toda una invitación:

> ¿ACEPTARÍAS TRESCIENTOS DÓLARES SEMANALES PARA TRABAJAR PARA LA EMPRESA PARAMOUNT? STOP. TODOS LOS GASTOS PAGADOS. STOP. LOS TRESCIENTOS SON UNA FRUSLERÍA. STOP. AQUÍ SE PUEDEN RECOGER MILLONES Y TUS ÚNICOS COMPETIDORES SON IDIOTAS. STOP. NO DEJES QUE ESTO TRASCIENDA.

En otro libro editado por Corliss, y titulado *The Hollywood Screenwriters*[3], se incluye un largo texto del escritor Carl Foreman, que se titula *Confesiones de un guionista frustrado,* y que describe la posición secundaria del escritor dentro de la industria de Hollywood y de buena parte de la europea. Tras señalar que en el cine mudo era necesariamente secundaria la posición del escritor, Foreman agrega que el cine sonoro obligó a que, entre otras cosas, se formularan nuevas exigencias a intérpretes y escritores. Según Foreman, eso no fue decisivo para alterar las jerarquías. Lo que los escritores producen es sólo papel escrito, que pasa a ser infinitamente maleable y sustituible dentro de la industria, mientras que lo que producen fotógrafos o escenógrafos es tan caro que las experimentaciones preliminares deben ser restringidas. De

[3] Richard Corlis, *The Hollywood Screenwriters,* Avon Books, Nueva York, 1972. Comprende textos de diversos autores sobre los escritores que se han dedicado al cine y también amplias filmografías de ellos. Buena parte del material procede de notas periodísticas publicadas en la revista *Film Comment,* de Nueva York.

hecho, el estudio prescinde del escritor cuando éste ha entregado su trabajo, y rara vez le permite presenciar siquiera el rodaje, lo que equivale, según Foreman, a prohibir a los arquitectos que presencien la construcción de sus edificios.

Foreman añade:

> Casi todos los productores replicarán que simplemente no pueden permitirse pagar a un escritor para que presencie la filmación, además de su remuneración por haber escrito el guión, pero hasta hace muy poco sólo contados escritores han sido invitados a hacerlo, y es notoriamente fácil negociar con los escritores. Otra «razón» retrocede a los viejos malos tiempos: los guionistas, a diferencia de los dramaturgos (e incluso si el guionista es también un dramaturgo), son personas claramente incómodas y molestas durante los ensayos y la fotografía; son gente susceptible, difícil y poco práctica, y todavía peor, es bien sabido que casi todos los guionistas rara vez entienden a los personajes que han creado y están siempre muy confundidos sobre sus temas. Una tercera razón posible es que los directores puedan temer una competencia en su autoridad propia.
>
> Esto no debe ser entendido, confío, como una polémica contra los directores, porque no lo es. Todos los guionistas ruegan para que sus textos encuentren a un director de talento, y quedan eternamente agradecidos cuando tienen la fortuna de encontrarlo; y no hay duda de que sea el director quien (con ayuda) controla la forma, el estilo, el ritmo y el empuje (más el plan de rodaje) de ese film *mientras se lo hace*. No hay punto de discusión en esto. Pero también hace lo mismo el director teatral. Lo que resulta molesto es el mito del autor, santificado y bendecido, tanto dentro de la industria como entre quienes juzgan films y escriben sobre ellos. El guionista que sea también dramaturgo sabe que cuando él estrena una de sus obras, esa obra será considerada en primer término, y que la dirección y los actores lo serán después. Pero no existe hoy un guionista que no haya leído alguna vez sobre un brillante toque de dirección o sobre un *coup de théâtre* de dirección que él, el escritor, escribió; y *nunca* se dio el caso de que el director escribiera a la prensa para poner las cosas en su sitio. Ni un crítico cinematográfico de cada mil habrá de pedir un ejemplar de un guión antes de comentar el film —pocos llegan a leerlo si es publicado—, pero esto nunca impide que los críticos formulen serios juicios y comentarios sobre la escritura y la dirección de ese film, muy a la manera de quienes nada saben de pintura pero saben lo que les gusta. El resultado, por

> ejemplo, es que Derek Prouse, uno de los mejores críticos cinematográficos, informando sobre el Festival de Cannes de 1970 y escribiendo su entusiasmo sobre *M.A.S.H.*, lo mencionó todo *menos* el guión de Ring Lardner Jr., y después, al demoler *Dime que me quieres, Junie Moon*, dirigido por Otto Preminger, atribuyó todo a un mal guión. ¿Cómo lo sabía? ¿Cómo realmente lo sabía? ¿Y dónde estaba el *auteur?*

Al final de su artículo, Foreman recuerda que ya en 1959 él participaba de la opinión de que Gran Bretaña necesitaba una escuela de cinematografía. En el artículo de 1972 ratifica las palabras que escribió trece años antes:

> ...Confío que el realizador de mañana sea el creador completo, el autor completo de su film, el escritor y el director en una sola persona; un hombre o una mujer que combinen palabra e imagen en una expresión personal, dentro de la que es todavía la mayor forma de arte masivo que nuestro mundo haya conocido.

Hasta cierto punto ha pronosticado bien, si se recuerda que no sólo en Europa, sino también en el Hollywood de una década después, los directores que han obtenido films de mayor éxito (Coppola, Scorsese, Spielberg, Lucas, Altman, Cimino) son también quienes figuran como autores o co-autores de sus guiones. Y entretanto, desde 1959, el mismo Foreman se hizo productor y luego director, probablemente harto con las limitaciones previas.

FILMS CITADOS

Casablanca (Casablanca, 1943), de Michael Curtiz.
Cena a las ocho (Dinner at Eight, 1934). de George Cukor.
Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles.
Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1939), de William Wyler.
Dime que me amas, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon, 1969), de Otto Preminger.
Edward, My Son (1949), de George Cukor.
El halcón maltés (The Maltese Falcon, 1941), de John Huston.
Historias de Filadelfia (The Philadelphia Story, 1940), de George Cukor.
Jezabel (Jezebel, 1938), de William Wyler.
M.A.S.H. (M.A.S.H., 1970) de Robert Altman.
Mujeres (The Women, 1939), de George Cukor.
Un rostro de mujer (A Woman's Face, 1941), de George Cukor.
Vivir para gozar (Holiday, 1938), de George Cukor.

23. El decorado

Desde los primitivos escenarios cinematográficos que sólo remedaban los telones del teatro, hasta la actual fotografía de exteriores, pasando por la construcción especial de complicadas y costosas escenografías, el decorado ha cumplido una función expresiva en el cine. En algunas ocasiones pudo ser un simulacro de la realidad (un pueblecito del Oeste en el siglo pasado); otras veces pudo ser funcional y hasta simbólico de ciertas líneas de anotación psicológica, como en el expresionismo alemán o en el así llamado film noir *de Hollywood.*

Sobre el tema se incluyen aquí tres artículos, todos ellos franceses. El primero es de Louis Chavance (1907), que fue ayudante de producción y crítico antes de escribir guiones originales (como Le Corbeau, *con el director H.-C. Glouzot, 1943).*

El segundo es del arquitecto e interiorista francés de origen norteamericano Paul Nelson (1895-1979), con motivo de la labor realizada en ¡Qué viudita! (What a Widow, *1930), de Allan Dwan, una labor al servicio de la estrella Gloria Swanson, quien intervino en forma decisiva en la mayor parte del proceso creador del film; aquí únicamente se reproducen las conclusiones de su pormenorizada reflexión y que resumen tal experiencia.*

Y el tercero es de Alexandre Trauner (1906), un prestigioso escenógrafo que colaboró reiteradamente con el director Marcel Carné y luego pasó a trabajar para Hollywood.

El decorador y el oficio*

Louis Chavance

I

Hoy ya no sentimos el fetichismo del decorado. Pero no hace demasiado tiempo que muchas personas inteligentes de los medios cinematográficos situaban todas sus esperanzas en el *compo-board*[1] y en el cartón pintado. Era algo que procedía de Alemania. A la vista de los primeros films expresionistas, pintores, escultores y decoradores se creían finalmente llamados a jugar un gran papel. Todavía estoy oyendo a los críticos de arte que se felicitaban de ver que el cine se hacía digno, de este modo, de su atención. Los realizadores franceses comenzaron a introducir los mobiliarios cubistas, a ilustrar unos sueños, unas alucinaciones exageradamente estilizadas. Fue el final.

Cuando ya no nos limitamos exclusivamente al punto de vista «pictórico», no tardamos en descubrir que al atraer la atención mediante un decorado demasiado estudiado, se destruye el conjunto que constituye la base esencial de la obra cinematográfica; pues es imprescindible un gran orden en la parte material de su creación para permitirnos captar todas las fantasías que el autor se complace en hacernos aceptar; y si percibimos un desequilibrio en la forma, se rompe el encanto. Quiero tomar un ejemplo en el

* Texto publicado originariamente en *La Revue du Cinéma,* primera serie, núm. 1, París, diciembre de 1928.

[1] Tablero estucado usado para montar composiciones o como elemento de decoración.

repertorio fantástico que ahora admiramos porque se adecua con tanta exactitud a nuestra juventud ávida de superar sus propios límites. Nos damos cuenta de que la impresión producida por *L'Inhumain*[2] ha disminuido por la excesiva importancia del encuadre.

No solamente porque lo misterioso es personal y procede de los actos fallidos de un individuo, sino porque los actores, en un medio que no está a su escala, ven su actuación rota y aniquilada. Si intentan exagerarla, carece de la simplicidad extrema que es el signo exterior de lo maravilloso. No estoy criticando la obra de L'Herbier, cuyas cualidades son bien conocidas. Digo únicamente que no es una «historia extraordinaria», en el sentido de los cuentos de E. A. Poe. Paul Leni, el maestro del género, no cayó en este defecto cuando se impuso por la fuerza extraña de *El legado tenebroso*.

Me he servido de ejemplos sacados del campo de lo fantástico, porque es el más propenso a este tipo de abusos. Resultaría odioso que la llamada imperiosa de lo irreal permitiera estas orgías de cartón piedra. Pero ocurre igual con todos los demás géneros. Una parte excesivamente importante concedida a la decoración degrada el film, aplasta la actuación de los actores, destruye el ritmo porque es necesario alargar las escenas para mostrar perfectamente todos los detalles del escenario, impide la elección de los ángulos más interesantes porque es necesario mostrar los bonitos muebles de Fulanito, y arruina al socio capitalista imponiéndole unos gastos excesivos. Pero no había por qué desplazarse al extremo opuesto. La reacción fue violenta, pues llegó hasta el intento de invertir los valores. Se pretendió prohibir el decorado y hacer actuar «a unos seres humanos moviéndose ante unas telas de fondo pegadas».

II

Esta preocupación traiciona una búsqueda de pureza que tal vez es algo inútil. Conviene estudiar el papel de la decoración en un film bien concebido y para ello conocer exactamente el significado del término. La dificultad consiste sobre todo en formarse

---

[2] Film de Marcel L'Herbier de 1923-1924, en el que colaboraron en la decoración artistas de la talla de Fernand Léger, Georges Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Claude Autant-Lara, Alberto Cavalcanti y otros.

una clara idea de los elementos que componen un decorado. La arquitectura de los bastidores y la ordenación del mobiliario sólo suponen una pequeña parte del efecto producido en la pantalla. Tomemos, por ejemplo, un conjunto destinado a producirnos una fuerte idea de grandeza. Está claro que la totalidad de la impresión depende del ángulo bajo el cual ha sido fotografiado; si la cámara se encuentra lo más cerca posible del suelo, tiene que producir una deformación como la de las torres y las murallas de *La pasión de Juana de Arco,* de Dreyer. Así que no basta con que un decorador construya sus andamios y se vaya con las manos en los bolsillos. Debe estudiar cuidadosamente los ángulos de la toma. Cabe objetar que el decorado del estudio está concebido para un objetivo determinado, para un ángulo indicado de antemano, cosa que suprime la elección y la improvisación a la hora de rodar. Sin embargo, el realizador no adopta un objetivo por capricho. Si René Clair nos muestra una boda vista desde arriba y a una cierta distancia en *Un sombrero de paja de Italia,* es porque *no podía hacerlo absolutamente de otra manera* dado el sentimiento que quería expresar. Ahora bien, si el realizador dirige la marcha dramática del film, el decorador es responsable de su aspecto plástico general. Se entiende, pues, que tanto uno como otro deben interesarse por los ángulos de las tomas. Esto afecta, además, a un problema importante que abordaremos más adelante.

Conviene decir también que el decorado no es únicamente una arquitectura, un mobiliario de mejor o peor buen gusto, vistos bajo una perspectiva más o menos original y razonable. Está *iluminado.* La importancia de este punto de vista es primordial en un film. Determinado conjunto de *compo-board,* que debía parecer majestuoso a los ojos de un Cecil Blount DeMille, sólo resulta pesado si el juego de las luces no es correcto. Una pared banal adquiere un relieve extraordinario, por poco que el realizador sepan manejar la electricidad. Respecto a este tema hay que tomar lecciones de Leni, el mayor maestro de las luces que existe. Un decorador debe estudiar los recursos que le ofrecen los arcos y los mercurios, si tiene la pretensión de conocer su oficio. Es inútil decir que en Francia nos desinteresamos casi por completo del problema, mientras que en el extranjero, en Gran Bretaña, en la Unión Soviética, en Alemania o en Norteamérica, se ocupan seriamente de la iluminación, tanto en la vida como en los films. Citemos los trabajos del *Illumination Research Comittee* que han profundizado todos los problemas. Hay que decir que en Francia

contamos con un gran número de técnicos y de científicos de reconocido valor, como el profesor André Blondel, uno de los creadores de la fotometría moderna. Parece que sus estudios son excesivamente teóricos o que no afectan al cine. Sin embargo, el menor de los principios que han establecido prestaría servicios inconmensurables en un estudio, como es fácil demostrar si se toma uno de los más elementales dejando de lado su exposición matemática:

El brillo de los objetos depende de la iluminación que reciben y de su factor de reflexión.

Gracias a unos cálculos de extrema sencillez, este principio permite determinar cuál será el rendimiento a la mirada de una superficie iluminada. Así, al establecer claramente el color de un decorado y la potencia de los proyectores que lo iluminan, se puede conocer exactamente el resultado que se obtendrá de él. Es posible, incluso, conocerlo numéricamente, completándolo en la parte fotográfica, puesto que existen unidades de medida como el lux-metro y el brillo-metro. Conviene decir que la importancia de estos trabajos es evidente, porque permiten evitar los fenómenos del «halo», los cuales hasta ahora sólo se evitaban de manera empírica y que facilitan la composición de las iluminaciones matizadas en los menores detalles, como admiramos en los norteamericanos.

III

Pido disculpas por la aridez de estos detalles técnicos. Quería demostrar que un decorador necesita una penetración profunda de los recursos que ofrece la iluminación. Como dirige además la arquitectura y los ángulos de las tomas, su papel crece desmesuradamente. Parece responsable de la parte plástica de la obra cinematográfica. Por sorprendente que pueda parecer, el conjunto de los efectos visuales debiera quedar sometido a su control, puesto que la elección del objetivo y de la emulsión determina totalmente el estilo de un film. Si no se utiliza el objetivo anastigmático, o se adopta la película pancromática, o se emplean con mayor o menor abundancia los ángulos originales o los desplazamientos de cámara, contemplad en la pantalla el pequeño cambio que se ha producido y decidme si se percibe la diferencia. Se pasa bruscamente de una atmósfera vienesa o parisina al

ambiente de la vida brutal que caracteriza actualmente los dramas norteamericanos. La responsabilidad de esta transformación debiera incumbir al decorador, puesto que se trata de una cuestión de forma.

Esta concepción parece revolucionaria y se presenta claramente como absurda para nuestros ojos debilitados por la penumbra de nuestra vieja Europa. Entendido de esta manera, el papel del decorador invade terriblemente el del realizador, a quien suele considerarse como el único creador. Se trata, sin embargo, de saber si el cine constituye realmente una industria como se repite con bastante frecuencia. Ahora bien, la característica de una organización industrial consiste en una división extrema de las funciones y su desarrollo impone una actitud mental muy especial, la del especialista.

Existen realizadores franceses que podrían imbuirse de este espíritu. Pienso especialmente en uno de ellos, que tal vez no aprobaría la parte de gratuidad que pueden tener mis hipótesis, pero que las ha sugerido con sus investigaciones y sus ejemplos. Me estoy refiriendo a Alberto Cavalcanti. Su cualidad más importante es el esfuerzo que realiza para alcanzar el cine mediante la observación directa, sin intentar buscar unos caracteres que la analogía permite suponer. Busca un ideal de rigor creador, como me explicó cierto día que yo había calificado su obra de impresionista. El cine francés es víctima de la invención. El ojo del objetivo sigue la marcha caprichosa del azar. Ahora bien, no debiera existir un detalle de realización que no pudiera estar previsto o al menos inducido por el pensamiento creativo del «director». No se trata de olvidar la parte de la inspiración de la sensibilidad íntima del autor. En el momento actual la obra cinematográfica consiste en una empresa tan complicada que es imposible que un solo individuo lleve a buen término una dirección minuciosa. Es necesario compartir la tarea, proceder a una división del trabajo. Si se piensa, por otra parte, en las ventajas financieras que presenta dicha medida, su utilidad resulta innegable: beneficio desde el punto de vista económico, pues ya no se deja nada al azar; y desde el punto de vista artístico, pues se consiguen los resultados profundamente queridos y sentidos por los autores.

Nos encontramos en tal caso con esta distribución aproximada de las funciones:

1. El director de escena propiamente dicho, es decir, la persona encargada de dirigir los actores.
2. El montador, ese músico que crea el ritmo y que, mediante el movimiento que origina y la elección que opera, puede echarlo todo a perder o bien salvarlo todo.
3. El decorador, que no sería únicamente el autor de los decorados, puesto que debería controlar la arquitectura, decidir los ángulos de toma, en una palabra, asumir la dirección técnica del film, y que ocuparía en cierto modo el papel considerablemente incrementado del jefe operador.

No me oculto a mí mismo cuánto tiene de arbitrario esta hipótesis; pero no es absurda, puesto que la división del trabajo existe en Norteamérica, bajo una forma algo diferente en la Unión Soviética, y algún día deberá establecerse en Francia. Es posible prever los aspectos que tomará. Desde este momento, plantea un problema de una gran importancia. En esta diseminación general de las funciones, parece difícil mantener la unidad de un film. Si las tareas están repartidas entre diferentes personajes investidos de igual importancia, la obra común carecerá de cohesión. El director de escena no encontrará en su nuevo papel una autoridad suficiente para imponerle su personalidad.

¿Quién mandará?

¿Un supervisor? ¿Aquel artesano cuya especialidad sea desarrollada por el futuro del cine? ¿Tal vez un cuarto, el autor del guión? Todos sabemos cuán difícil resulta creer en la solidez de una hipótesis o de una opinión emitida en un terreno tan inestable como el del cinematógrafo.

Films citados

El legado tenebroso (The Cat and the Canary, 1927), de Paul Leni.

La pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc, 1926-1927), de Carl Theodor Dreyer.

Un sombrero de paja de Italia (Un Chapeau de paille d'Italie, 1927), de René Clair.

El arquitecto como decorador*

PAUL NELSON

Pasemos a los aditamentos que procuré insertar en mi aprendizaje.

Mi concepción personal en tanto que arquitecto, para una sola obra o grupo representado, debe, para ser cierto, no sólo formar parte de un todo, ser el resultado de un plano general que necesito crear, sino además contener las limitaciones de la arquitectura, dar la sensación de construcción, «el ritmo constructivo», por medio de elementos tales como la visibilidad de las columnas al formar el esqueleto.

Acentuación del módulo de construcción de modo que produzca un ritmo asimilable por el ojo.

Empleo de muebles fijos que creen tres dimensiones, incrementando las posibilidades de la acción mediante la diversidad de planos ofrecidos.

Búsqueda del contraste en el uso de materias, oposición del brillo y del mate.

Simplicidad de los fondos, de su forma, de su color, realzando los temas fotografiados.

Juego de los grises.

Acentuación del relieve mediante una valoración de los tonos,

---

* Texto publicado originariamente en *La Revue du Cinéma Critique. Recherches. Documents,* tercer año, núm. 28, París, primero de noviembre de 1931.

distintos a veces en un mismo plano, subrayando la relación del movimiento que encuadran.

Empleo de la pintura moderna en el sitio que le corresponde, pintura mural, limitándome a la arquitectura como marco.

Empleo de la escultura moderna enmarcada por el vacío.

Juego de luces en muebles y paredes.

Utilización de tubos de neón en el espacio.

Todo ello, imaginarlo y ejecutarlo en seguida. Pues el factor velocidad resulta decisivo. El público no tiene ni idea de las dificultades que continuamente hay que superar, y de ahí procede la divisa de Hollywood: «Nada es imposible». Divisa con la que no estoy de acuerdo. En mi opinión, sólo unos medios más limitados nos proporcionarían efectos muy distintos, más pendientes de la imaginación que de la realidad.

Los gastos son desmesurados.

El perfeccionamiento de la realización fácil, recurso que ha llegado a ser abusivo, ocasiona una sequedad, y en lugar de servir, esclaviza. Pensar *cine* exige más búsquedas, más audacia, mayor comprensión del provecho que puede obtenerse de cada elemento.

De entrada el guión, que comete el error de ser un guión de teatro; luego el sonido que, mal empleado, no debería supeditarse a la reproducción de diálogos. Los decorados, por su forma y su plasticidad, deberían sugerir el carácter de los personajes de la situación, mediante contrastes: la acción con la inmovilidad, la tristeza con los tonos claros, la alegría con los tonos oscuros, la inmovilidad con el movimiento.

Un empleo de planos sucesivos, que permitan un sinfín de juegos escénicos.

Supresión total del detalle. Y la ley de los constrastes, esa gran ley común a todas las expresiones artísticas, antaño tan bien comprendida por Charlot.

Pero siempre andamos en busca del éxito. Hollywood se niega a fallar. Hay que saber fallar para llegar más lejos. Y estoy convencido de que en el cine sonoro todavía está todo por hacer, pues su esencia verdadera nada tiene que ver con lo que nos echan. Habría que imaginar efectos muy distintos para transportarnos a un mundo muy distinto, reservado exclusivamente para el cine.

El objetivo no es el ojo*

ALEXANDRE TRAUNER

El objetivo que ve el decorado no es el ojo que ve la vida. Una habitación en la que se vive no es una habitación en la que se rueda. La decoración está en función del guión y sólo existe en relación a él. Un decorado que sea un fin en sí mismo no será nunca un buen decorado. El decorador crea para el director, y tiene que proporcionarle un instrumento de trabajo en el que no le falte nada. El plan del decorado tiene que seguir fielmente el plan de la acción. Una habitación en la que el héroe irá desde la ventana a su cama no es una habitación en la que el héroe, sentado frente a la mesa, leerá una carta catastrófica. Y, sin embargo, el decorador tiene que proporcionar al realizador un medio concebido con la suficiente elasticidad como para que su inspiración no se vea jamás obstaculizada por imposibilidades materiales. Por otra parte, es proverbial que los directores sienten una especial inclinación por rodar en la parte del decorado sin construir.

En su labor, el decorador tropieza con mil limitaciones, y su oficio consiste precisamente en saber sacar partido de ellas. Entre las cuatro paredes del estudio, sin cielo, sin lejanías, sin subsuelo, tiene que estar preparado para responder a todas las necesidades. Su decorado no sólo debe ser iluminable, rodable, fotografiable,

* Texto publicado originariamente en *L'Écran Français*, París, 11 de septiembre de 1946.

sino que tiene también que ser verdadero. Un decorado verdadero no es una copia; de lo contrario no harían falta decoradores. Para construir un decorado real, el decorador deberá tal vez recurrir más a su propio gusto y a sus recuerdos personales que a una documentación exhaustiva. Va a ser él quien ordene todos estos elementos para componer una imagen verdadera, fidedigna, que la mirada aceptará como una fiel reproducción de la realidad. Va a tener que ser él quien elija los accesorios, los estilos arquitectónicos, las materias que darán a su obra el carácter y el clima deseados. Los decorados de un film constituyen un conjunto cuya homogeneidad hay que respetar. Un decorado de interior debe continuarse con el decorado de la calle que se divisa desde la ventana. Y si más tarde, en el mismo film, nos hallamos ante otra calle de la misma ciudad, esta segunda calle deberá estar en consonancia con la primera, a través —por ejemplo— de los detalles de las materias que la mirada no distinguirá, pero que sí percibirá. En fin, lo que se le pide al decorado es que posea carácter, su carácter, ese carácter que se apodera de nosotros y que hace que una calle de Beleville no se parezca a una calle de la frontera italiana, que el principio de los grandes boulevards no se confunda con el final. Este carácter, repetimos, depende de un trabajo de reconstrucción, a través del cual el decorador organiza, en el marco de una acción, la idea que se ha creado de un medio.

Esta idea, por otra parte, debe ser verdadera, y habría que aspirar a que la acción también lo fuese. Esto es tan cierto que las historias verdaderas tienen, en general, buenos decorados, mientras que las historias que exigen la invención de medios en los que no se ha vivido (salones modernos hasta el delirio, *halls* de hoteles míticos, bares fantasma de locales nocturnos o de aeródromos inexistentes), transcurren en general en marcos muy sospechosos.

Entendámonos. Lo que se les pide a los decoradores es que sean reales, no naturales. Podríamos terminar diciendo, de forma más general, que no todos los decorados naturalistas son buenos, y que todos los decorados realistas son verdaderos y perfectamente adaptados a su función.

24. La interpretación

De todas las disciplinas del cine, la interpretación es la más diversificada, la que menos se presta a la generalización y a cualquier clase de dictamen absoluto. De hecho los intérpretes se podrían clasificar y subdividir incesantemente: por sexos, por edades, por la amplitud o restricción de su registro, por la preparación teatral previa o por su carencia. Cuando se llega por encima de cierto nivel de fama o de talento, la diversificación se hace todavía mayor, y ya no importan los grupos, sino las individualidades. Las diferencias entre Greta Garbo, Katharine Hepburn y Bette Davis, como las existentes entre Chaplin, Laurence Olivier y Marlon Brando, desbordarían toda presunción de poder fijar qué es o qué debe ser un intérprete cinematográfico.

El problema se complica aún más cuando se confronta la individualidad de un intérprete con la tipificación reiterada en sus papeles. Sería fácil sostener que es mejor intérprete el que pueda hacer papeles más diversos (como Peter Sellers o Alec Guinness o el mismo Olivier), pero eso sería subestimar no sólo el talento, sino la eficacia de quienes han sido reiteradamente ellos mismos en la pantalla (como Gary Cooper o James Stewart o Jean Gabin). Y desde luego, también la diversificación tiene sus límites. En la primera década del cine sonoro, Paul Muni buscó deliberadamente la variedad en sus papeles y fue reconocido como un gran actor, pero en toda su carrera no se encontrará, sin embargo, una comedia. Las características físicas llevan además a restringir la variedad, aun supuesto que el actor tenga una infinita capacidad de simulación. Ni Charles Laugthon ni Emil Jannings podían arriesgarse a figurar como galanes jóvenes, porque eran demasia-

do corpulentos para lo que solía exigirse en el cine de su tiempo.

Dos rasgos comunes pueden señalarse, empero, entre todos los intérpretes del cine. Uno es la subordinación casi esclava a las virtudes y los defectos de su papel, tal como haya sido escrito en el guión, supervisado por el realizador, entendido por el intérprete mismo, facilitado por el director de fotografía. Es el actor quien, literalmente, saca la cara ante el público, y quien se siente responsable y comprometido cuando no está satisfecho con las situaciones o con el diálogo que le piden hacer. Todo el *sistema de estrellas* ha llevado, desde casi el comienzo del cine, a la noción publicitaria de que un film puede ser vendido, ante todo, por el mayor o menor prestigio de sus intérpretes. El punto forma parte de las conversaciones sobre proyectos futuros en la industria de todo país: hoy mismo lleva a los bancos a decidirse en la financiación de una idea comercialmente arriesgada, pero en la cual se cuenta ya con Robert Redford o Jane Fonda o Robert De Niro. Un derivado natural es que a su vez la estrella formula sus exigencias, decide sus fechas, quizá retoca sus diálogos o fuerza el cambio de un director. En muchos casos recientes (Redford, Gregory Peck, Paul Newman, Burt Lancaster) es el mismo intérprete quien se ha constituido en productor de su film. Cabe suponer, por ejemplo, que Chaplin no habría sido el mismo si se hubiera visto obligado a trabajar bajo órdenes ajenas.

El otro rasgo se refiere específicamente a las condiciones del rodaje, y lleva a diferenciar la índole de la actuación cinematográfica frente a la actuación teatral. En el teatro, un actor no sólo estudia y construye su personaje, sino que lo revive cada día en un desarrollo que ha sido previsto por el dramaturgo. En el cine, suele ocurrir que el rodaje se efectúe en pronunciado desorden cronológico, unificando el trabajo sobre secuencias que requieran una misma escenografía, o el aprovechamiento de exteriores lejanos, o de elementos con los que sólo se pueda contar durante unos pocos días. La consecuencia es que un actor deberá saltar en la cronología de su personaje, barajando edades, maquillaje, estados anímicos, motivaciones dramáticas. La dificultad resultante integra la experiencia de todo intérprete cinematográfico, y se le hace más grave si está habituado a una distinta disciplina teatral. La Historia del Cine ha recogido ejemplos de esta complejidad de circunstancias para realizar la labor interpretativa. Uno famoso fue el de *Lo que el viento se llevó,* tanto por su extensión (en semanas de rodaje, en las épocas que incluye su anécdota) como

por la vastedad de problemas que la filmación suponía. Un dato curioso fue que, después que Victor Fleming sustituyera a George Cukor como director, el mismo Cukor continuó ensayando secretamente a sus dos actrices Vivien Leigh y Olivia De Havilland, con lo cual ambas sumaban una doble dirección (triple, si se cuenta al productor Selznick) a su empeño artístico.

En un libro titulado *Voices of Film Experience,* el escritor Jay Leyda recogió, a lo largo de 544 páginas, numerosas manifestaciones periodísticas de actores, directores, fotógrafos, escritores y compositores sobre sus labores para el cine. Muchos de esos testimonios son relevantes para la comprensión de los problemas interpretativos:

> Sir RICHARD ATTENBOROUGH sobre *¡Oh, qué guerra tan bonita!* Recuerda que como director debió indicar a la actriz Mary Wimbush la necesidad de que en dos planos brevísimos, de 4 y 5 segundos, debía transmitir al público los sentimientos de una madre cuando ve partir a su hijo hacia la guerra: «el terror, y, sin embargo, ese ridículo e inevitable sentimiento de orgullo: todo eso en un momento. Y eso requería una increíble preparación mental, saber exactamente y con total claridad lo que transmitía en ese momento preciso».
>
> INGRID BERGMAN sobre *Anastasia*. Señala que el personaje debía aparecer como convencida de que ella es la hija del zar, aunque otros pudieran creerla una simuladora. Esa convicción era esencial. Por otra parte, debía ser consciente de cada una de las pequeñas actitudes que definen a un personaje (como el solo hecho de abrir una ventana), porque eso es lo que el público ve. «En Estados Unidos hay un tipo de actuación, especialmente en el cine, en el que la personalidad sigue siendo la misma en cualquier papel. A mí me gusta cambiar tanto como sea posible. La idea sueca de la actuación es que uno cambia e interpreta cada vez a otra persona. Para mí, hacer eso es lo natural.»
>
> DANIELLE DARRIEUX sobre Max Ophüls, con quien hizo *Madame de...* «Nunca me pedía directamente las cosas o me indicaba, por ejemplo, que me pusiera más triste. Repentinamente comenzaba a hablarme de algo totalmente ajeno al personaje y al film. Narraba un cuento triste o un cuento divertido, y yo pensaba: "¿Por qué me habla así? Éste no es el momento". Y después comprendía que era para ponerme en situación.»

ELEONORA DUSE, en una carta de renuncia al empresario cinematográfico Arturo Ambrosio en 1916. «Si yo tuviera veinte o treinta años menos, comenzaría de nuevo en este campo, con la certeza de que conseguiría mucho. Pero antes tendría que aprender desde abajo, olvidando completamente al teatro y concentrándome en el medio expresivo esencial de este nuevo arte. Mi error, y el de muchos otros, ha sido el de emplear técnicas "teatrales", a pesar de todos los esfuerzos por evitarlas. Aquí hay algo que es muy, muy nuevo, una forma penetrante de la poesía visual, una experiencia inédita para el alma humana. ¡Caramba, soy demasiado vieja para ello!» (En ese momento, la Duse tenía 58 años.)

ALBERT FINNEY, sobre la necesidad de prepararse al máximo, incluso para fingir la improvisación. «La actuación es el arte de saber exactamente lo que se quiere comunicar y convertirlo en espontáneo, haciéndolo como si simplemente ocurriera. Y uno debe saber en qué segundo, creo, será el mejor momento de apagar ese cigarrillo. Pero no hay que hacerlo como si uno estuviera ganando tiempo, como para que el público diga: "Oh, sí, apaga ahora ese cigarrillo para que comprendamos que ella no le gusta...". Cuando uno pone vida en algo, todo debe fluir. Ese es nuestro oficio, y por eso insisto en los peligros de la improvisación. No me gusta sentir que el público pueda responder a algo que en verdad no intenté...»

Sir CEDRIC HARDWICKE, recordando una conversación con George Bernard Shaw. «Una vez le dije que podría ser buena idea la de verse a sí mismo, como forma de saber lo que uno hace y corregir los defectos. Es más probable, me contestó, que destruyas tus virtudes. Si te examinas en el cine, pasas a ser demasiado consciente de ti mismo y empiezas a procurar parecerte a otros, cuando lo que realmente cuenta en ti como actor es lo que tengas de diferente. No querrías destrozar esa individualidad.»

KATHARINE HEPBURN sobre Spencer Tracy. «Todos los actores son diferentes, desde luego. Por ejemplo, no estoy de acuerdo con la idea de que la mejor actuación es la que surge en los primeros intentos. Pero Spencer Tracy se mostraba violento en eso. Decía que las dos primeras tomas eran siempre las mejores, y creo que le daban la razón. Pero yo creo que podría mantenerme hasta la número 23... Y vea usted, es interesante señalar que todas las veces en que Spencer y yo actuamos juntos, nunca ensayamos antes del rodaje. Nunca. Jamás...»

CHARLTON HESTON sobre el diálogo espontáneo. «Orson Welles tiene un oído maravilloso para captar la forma en que habla la gente. Una de las muchas cosas que aprendí de él es la forma en que las personas, en la vida real, se interfieren entre sí cuando hablan. En medio de la frase de alguien, de hecho, uno ha comprendido lo que él dice y a menudo empieza a contestarle sobre su frase final. La gente hace eso continuamente. Orson dirige escenas de esa manera en un grado mucho mayor que otros directores.»

DUSTIN HOFFMAN sobre los límites de la identificación. «Lo que se ve en la pantalla en *Lenny,* digamos, es simplemente yo mismo, representando ese papel, tal como aprendí a hacerlo a lo largo de un periodo de poco menos de un año, dado el material que se me entregó, discutiendo ciertos aspectos, debiendo ceder en algunos. Se trata de un trabajo en colaboración, de una forma artística. Uno da y toma frente al director, frente al escritor, etc. Asimismo, se trata de un punto de vista que yo siento vigorosamente. Estoy seguro de que es un trabajo defectuoso. No es un documental. Ciertamente no es Lenny Bruce. Soy yo, recreando cierta sensación que tengo sobre él, tal como lo he aprendido o estudiado hasta donde pude.»

STAN LAUREL sobre la risa. «Debes saber de qué se ríe la gente, y después proceder en consecuencia. Ante todo, debes comenzar, creo, con un argumento lo bastante creíble, por vago que sea, y empezar a trabajar desde ese punto. Pero hay que *aprender* a seguir desde allí. Nadie habrá de enseñártelo. Ese es el motivo de que una de las mejores maneras de que un joven comediante aprenda su oficio es ampliar su repertorio todo lo posible, cambiando papeles, colocándose en diferentes situaciones, una y otra vez, hasta que comienza a adquirir la "sensación" de públicos diferentes... Desarrollas esa intuición tras enfrentarte a diversos tipos de público. Lo que hace reír a unos, no hace reír a otros... Un día lo averiguas. Entonces estás en el oficio.»

ROUBEN MAMOULIAN sobre Greta Garbo. «Greta Garbo me preguntó: "¿Qué interpreto en esta escena?" [el final de *La reina Cristina*] —recuérdese que ella está ahí de pie durante cincuenta metros de película, treinta de ellos en primer plano. Le dije: "¿Ha oído hablar de la *tabula rasa?* Quiero que su rostro sea una hoja de papel blanco. Quiero que la escritura sea hecha por cada espectador. Me gustaría que evitara hasta el parpadeo en los ojos, para no ser otra cosa que una bella máscara." Así que, de hecho, no hay *nada* en su rostro, pero

todos los que hayan visto el film le dirán lo que ella está pensando y sintiendo. Y siempre será algo diferente. Cada uno escribe su propio final del film, y es interesante que ésta sea la escena que todos recuerdan con mayor claridad...»

Sir LAURENCE OLIVIER sobre la dirección. «Mirándolo en perspectiva, yo era despectivo en cuanto a hacer cine. Después tuve la buena suerte —pero qué infierno pareció entonces— de ser dirigido por William Wyler en *Cumbres borrascosas*. Era un bruto. Era duro. Yo hacía lo máximo de mis posibilidades en una escena realmente exigente y complicada. "Eso es espantoso —me decía él—, lo haremos de nuevo." Al principio peleamos. Después, cuando nos pegamos tanto que ya quedamos insensibles, nos hicimos amigos. Gradualmente llegué a comprender que el cine era un medio expresivo diferente, y que si lo entendía así, y se trataba de aprenderlo, humildemente y con la mente abierta, se podía trabajar en él. Vi que allí se podía utilizar lo mejor de lo que ocurriera. Para mí era un nuevo ambiente, una nueva profesión. Fue Wyler quien me aportó la simple idea: si lo haces bien, puedes hacerlo todo. Y si no hubiera dicho eso, no creo que yo hubiera podido filmar *Enrique V* cinco años después...»

FILMS CITADOS

Anastasia (Anastasia, 1956), de Anatole Litvak.
Cumbres borrascosas (Wuthering Heights, 1939), de William Wyler.
Enrique V (Henry V, 1945), de Laurence Olivier.
Lenny (Lenny, 1974), de Bob Fosse.
Madame de... (Madame de..., 1953), de Max Ophüls.
Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939), de Victor Fleming.
¡Oh, qué guerra tan bonita! (Oh! What a Lovely War, 1969), de Richard Attenborough.
La reina Cristina de Suecia (Queen Christina, 1933), de Rouben Mamoulian.

IV. Las fuentes literarias

LAS FUENTES LITERARIAS

El cine de ficción y de largometraje se alimenta de tres fuentes de ideas o argumentos. La más eficaz ha sido siempre la de los guiones concebidos directamente para el cine, sea por una sola persona, sea por la combinación de dos o más. Una revisión de las obras mayores del cine habrá de demostrar la abundancia de tales argumentos cinematográficos originales en la obra de Griffith, Eisenstein, Welles, Murnau, Bergman, Antonioni, Fellini y Chaplin, por ejemplo.

La novela y el teatro son las otras dos fuentes, y ambas dan habitualmente al cine un prestigio previo, que puede determinar el éxito comercial del resultado. El teatro es el más fácil de adaptar, no sólo porque su duración se aproxima más a la de un film (alrededor de dos horas), sino porque personajes y diálogos ya han sido resueltos por su autor. La novela plantea, en cambio, numerosos problemas, especialmente si no se trata de narraciones directas y claras, sino de obras literarias muy elaboradas, lo que lleva a la imposibilidad de su adaptación cinematográfica o a una deformación en la que se pierde la virtud artística del original. Se ha observado con razón que el cuento corto puede ser más apto que la novela para llegar a esa adaptación, en parte por sus menores dimensiones, en parte porque los cuentos suelen ser narraciones más precisas en su anécdota.

Las adaptaciones de novelas y obras teatrales plantean así problemas estéticos, a los que procuran aproximarse los dos textos siguientes.

25. Novela y cine

En su libro *Novels into Film* (The John Hopkins Press, Baltimore, 1957), el ensayista norteamericano George Bluestone examinó los particulares problemas que supone la adaptación de novelas al cine. Una parte principal de su estudio es el detallado análisis de seis novelas que han sido filmadas:

— *The Informer*, de Liam O'Flaherty; dirección de John Ford (*El delator*, 1935).
— *Wuthering Heights*, de Emily Brontë; dirección de William Wyler (*Cumbres borrascosas*, 1939).
— *Pride and Prejudice*, de Jane Austen; dirección de Robert Z. Leonard (*Más fuerte que el orgullo*, 1940).
— *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck; dirección de John Ford (*Las uvas de la ira*, 1940).
— *The Ox-Bow Incident*, de Walter Van Tilbury Clark; dirección de William A. Wellman (*Incidente en Ox-Bow*, 1943).
— *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert; dirección de Vincente Minnelli (*Madame Bovary*, 1949).

Bluestone agrega un estudio preliminar sobre los problemas específicos que supone la adaptación cinematográfica de obras literarias. De ese extenso texto, que ocupa 64 páginas en el libro, cabe recoger aquí diversas anotaciones. Pero corresponde acotar, también, los puntos conflictivos que han supuesto algunas adaptaciones, en la opinión de diversos novelistas modernos y de muchos lectores y espectadores.

Una relación familiar

La adaptación cinematográfica de novelas ha comenzado con el cine mismo a principios de siglo. La lista sería simplemente interminable, porque prácticamente todos los grandes nombres de la novela clásica (Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoievsky, Tolstoi, etc.) han sido adaptados al cine. Lo mismo cabe decir de autores más modernos, como Jack London, Henry James, Franz Kafka, Ernest Hemingway o William Faulkner. Diversos cálculos estadísticos en Hollywood han cifrado que la adaptación de novelas y cuentos cortos ha oscilado entre el 20 y el 50 por 100 del material temático de esa industria. Dos factores explican ese continuo fenómeno:

1. La novela clásica aporta una fama propia, una construcción narrativa y un esbozo de personajes. Ofrece para el cine la ventaja adicional de que no obliga a pagar derechos de autor.
2. La novela moderna, con aportes similares, supone ese pago de derechos, pero lo compensa usufructuando la fama presente del autor, como ha sido el caso de Ernest Hemingway, de Graham Greene, de John Le Carré.

La venta de derechos literarios al cine deriva además al fenómeno inverso: no sólo un film se beneficia por apoyarse en una novela, sino que esa novela es vendida en cantidades enormes tras su adaptación, obligando a continuas reediciones. El ejemplo más claro de este proceso es el de *Lo que el viento se llevó*. La novela misma pudo haber pasado inadvertida en su momento (su autora, Margaret Mitchell, no había publicado antes nada importante), pero su melodrama del viejo Sur norteamericano, más la Guerra de Secesión, lo convirtieron en uno de los libros de mayor éxito en el mundo, con un millón de ejemplares vendidos en los primeros seis meses. El productor David O. Selznick había comprado los derechos cinematográficos antes de que ese éxito se concretara; pagó 50.000 dólares por ellos, lo que supone quizá el mejor negocio de su género en la Historia del Cine. Cuando el film se convritió a su vez en otro éxito, el libro fue reeditado varias veces. Ese proceso se ha mantenido a lo largo de cuatro décadas. Fenómenos similares se han producido con muchos otros novelistas, desde *Guerra y Paz*, de Tolstoi, hasta relatos policiales de Dashiell Hammett o de Raymond Chandler. El proceso se

extiende aún hasta la televisión. Así, por ejemplo, *De aquí a la eternidad,* de James Jones, es un éxito literario en 1951, un éxito cinematográfico en 1953 *(From Here to Eternity,* de Fred Zinnemann). El film lleva a vender todavía más la novela. Un cuarto de siglo después, *De aquí a la eternidad* aparece nuevamente adaptada en un film hecho para la TV (dirigido por Buzz Kulik), que resulta ser más fiel a la novela de origen, pero que reconoce obligadamente la doble fuente de su material: el texto de James Jones y el guión cinematográfico que en su momento escribió Daniel Taradash. La adaptación para TV redunda a su vez en la reedición de la novela. Otro caso claro es el de *Raíces,* de Alex Haley.

Como lo señala Bluestone, esa constancia de éxito recíproco es sólo cuantitativa y nada dice sobre la apreciación crítica o estética de las adaptaciones. Lo único que se puede afirmar es que la versión cinematográfica de importantes novelas modernas suele derivar en films importantes, que figuran habitualmente entre los más notorios de cada año, con varias nominaciones en la Academia de Hollywood. Pero no sólo no existe una relación absoluta entre la importancia de una novela y de su adaptación cinematográfica, sino que la calidad de una y de otra pueden ser muy dispares.

Fidelidad y capacidad expresiva

Bluestone recoge algunas frases con las que el público suele comentar tales adaptaciones:

—«El film es fiel al espíritu del libro.»
—«Es increíble la carnicería que hicieron con la novela.»
—«Faltan pasajes esenciales, pero es, sin embargo, un buen film.»
—«Gracias a Dios que cambiaron el final.»

Señala que tales comentarios presumen la existencia de un contenido novelístico que puede ser identificado y reproducido, como una fotografía reproduce la imagen de un gatito. Presumen también que los incidentes y personajes de una ficción determinada son intercambiables con los existentes luego en el film; que la novela es una norma y que el film que se desvía de ella lo hace a su propio riesgo; que ciertas desviaciones son permisibles (por la

extensión de la novela, por las necesidades de visualización), pero que el grado de tales desviaciones variará con el «respeto» que se tenga por el original. Y señala que el factor común de tales suposiciones es no advertir que tales mutaciones son probables, ya que se pasa de un juego de convenciones a otro, y que «los cambios son inevitables desde el momento en que se abandona un medio verbal por un medio visual». En el fondo, dice Bluestone, la novela y el cine «representan diferentes géneros estéticos, tan diferentes entre sí como el ballet pueda serlo de la arquitectura», y así el film se convierte en una *cosa* diferente, de la misma manera que un cuadro sobre un tema histórico es distinto al hecho histórico que ilustra.

Ante todo, no hay una precisión sobre qué es qué no es una novela, porque su variedad ha llegado a ser infinita. En un extremo puede hallarse una narración totalmente objetiva, con descripción exterior de personajes y con transcripción de sus diálogos, como si todo ello fuera solamente el testimonio de quien presencia tales hechos (y aun en ese extremo, la objetividad queda condicionada por la *selección* de los incidentes narrados y de los diálogos que se transcriben). En el otro extremo, la acción misma puede ser muy escasa y puede importar mucho más el conjunto de recuerdos, comparaciones, observaciones o alusiones que el novelista incorpore. Entre ambos extremos (que podrían ejemplificarse con la novela policial norteamericana y con Marcel Proust, respectivamente) cabe una enorme variedad de materiales y de graduaciones: la incorporación de ensayos, cartas, memorias, los saltos de tiempo, lugar y acción, la noción equívoca sobre la *realidad* de lo que se narra, la gran diversidad de enfoque y estilo que diferencia a unos novelistas de otros.

Una primera aproximación al problema lleva así a afirmar que para el cine es más cómodo utilizar la ficción que ya aparece «visualizada» en el original. Puede ser, por ejemplo, el caso de *El halcón maltés (The Maltese Falcon,* 1941), de John Huston, que se adhiere casi totalmente a la novela homónima de Dashiell Hammett. Y a la inversa, para el cine es difícil, si no imposible, transcribir con fidelidad algunas obras mayores de Marcel Proust, de Thomas Mann, de James Joyce. En ese sentido, debe acotarse que las numerosas adaptaciones de Dostoievsky (especialmente *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov)* han sido inevitablemente superficiales: están los incidentes exteriores y algún apunte sobre sus motivaciones, pero nunca la riqueza psicológica de sus

personajes. Y esto no se debió sólo a la extensión de las novelas de origen, donde ya los diálogos son largos, sino también a la complejidad con que episodios y monólogos van trazando la trama. Aquí se apunta ya el problema permanente de la mayor o menor fidelidad que el cine puede aplicar a sus adaptaciones.

Pero hay, sin embargo, un segundo nivel más sutil. Un cine puramente naturalista puede adaptar sin mayor riesgo una novela naturalista, pero un cine imaginativo puede incorporar elementos de mayor complejidad. En el cine moderno eso está ejemplificado por Alain Resnais. Ninguno de sus films es la adaptación directa de una novela, pero casi todos ellos utilizan a novelistas modernos (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprún, David Mercer) como autores de guiones originales. Básicamente, Resnais parte del principio de que el cine, igual que la novela, tiene también un campo abierto para alternar presente, pasado y futuro, realidad, memoria y fantasía, episodio de la vida cotidiana contra episodio de la pesadilla. Y no sólo puede conjugar tales diversos materiales, cuestionando de antemano la realidad de lo que se describe o narra (como es el caso claro de *Providence,* 1976), sino puede acentuar libremente las imágenes y los sonidos que crea importantes o expresivos, con las infinitas posibilidades de la fotografía, el montaje o la música.

Resnais sólo es, empero, un caso extremo y actual de una expresividad cinematográfica que ya existió en las décadas previas, con ejemplos ilustres en el cine mudo alemán o en *Ciudadano Kane,* de Orson Welles. El examen de *El delator,* por ejemplo, demuestra que la iluminación sombría, el diseño escenográfico, la composición fotográfica de personajes en el cuadro, apuntan en forma constante a crear un clima dramático como marco de un drama individual y hasta social.

La inferencia inmediata es entonces la de que la virtud novelística y la virtud cinematográfica siguen caminos distintos. El cine no puede ni debe transcribir el estilo literario de Proust o de Dostoievsky. Pero le es factible, en cambio, crear su propia expresividad de escenografía, de fotografía, de sonido, de montaje, de ritmo. Son «diferentes géneros estéticos».

Puede profundizarse aún más en esas diferencias esenciales, de materia y de forma, entre la novela y el cine. Las nociones de espacio y de tiempo, por ejemplo, permiten infinitas variantes en la palabra escrita, donde alcanza poner «un verano lluvioso», «un microbio», «tres años», «instantes después», sin que el lector se

confunda. Para el cine, cada uno de esos cuatro conceptos es ya una dificultad expresiva. También lo es el cifrar una diferencia entre presente, pasado y futuro, entre un tiempo real y un tiempo recordado, entre un hecho real y uno imaginario. Puede acercarse, por cierto, a esas posibilidades, con alternancia de imágenes y con el uso de diálogos y monólogos, pero el resultado será inevitablemente más simple que el obtenido por el escritor.

Fidelidad y libertad

Las diferencias de lenguaje explican sólo una parte de las complicadas relaciones entre novela y cine. Otra diferencia mayor está determinada por las presiones sociales y morales que el cine recibe. Debe recordarse que una novela puede vender 20.000 ejemplares y ser con ello un éxito admitido. Pero, por su mayor inversión de producción, un film necesita llegar a un millón de espectadores para alcanzar un éxito similar. Esto supone, ante todo, simplificar la narracción a los términos de cierta duración admitida (aproximadamente dos horas para un largometraje) y a los términos de una comprensión masiva, porque las complejidades formales del cine pueden hacer difícil su asimilación por grandes públicos. Aun en el caso hipotético de que Alain Resnais encontrara una formulación estética adecuada para adaptar *Crimen y castigo,* de Dostoievsky, lo probable es que no encontrara, en cambio, un productor dispuesto a arriesgar dinero en ese plan.

La presunción de un público masivo comporta asimismo riesgos adicionales. No sólo la adaptación cinematográfica obliga a una versión más breve y maś simple de la novela (razón por la cual es más provechoso elegir un cuento corto), sino que el producto resultante es un toque de atención a la censura externa o interna que el cine ha padecido a través de las décadas. Cuando escribió *De aquí a la eternidad* (1951), James Jones no pidió permiso a nadie para formular un retrato amargo del ejército norteamericano, en el que encontraba dosis de sadismo, corrupción, adulterio. Pero cuando Columbia Pictures compró por 82.000 dólares los derechos de esa novela, descubrió que el rodaje le obligaba a entenderse con el mismo ejército norteamericano para conseguir facilidades de escenarios, uniformes, personal, y que a eso se agregaban todavía las exigencias del Código de Producción entonces vigente. En la práctica, tras 16 revisiones

sucesivas que Daniel Taradash debió introducir en su guión, el film resultante:

—suavizó los términos del adulterio entre un sargento del ejército y la esposa de su oficial superior;
—eliminó toda escena de castigo en la cárcel militar reservada a los indisciplinados;
—convirtió en un club al prostíbulo presentado en la novela.

El caso fue publicado en 1953, primero por su trascendencia natural, después por el hecho curioso de que, a pesar de tales limitaciones de la censura y la autocensura, *De aquí a la eternidad* obtuvo varios premios de la Academia, explicables no ya por su asunto, sino por la habilidad, la sugerencia y hasta la poesía ocasional con que tal asunto era narrado. Y volvió a ser publicado en 1978, cuando una segunda versión de la misma novela, preparada por la Columbia Pictures para televisión, fue mucho más fiel a los términos originales (incorporando incluso una escena innecesaria donde aparecen dos homosexuales) y, sin embargo, tuvo claramente una menor calidad formal.

De aquí a la eternidad no fue un caso aislado. En casi toda novela adaptada por Hollywood se han producido modificaciones considerables dentro del mismo asunto: incidentes abreviados u omitidos, personajes eliminados, finales pesimistas que se han trocado en optimistas. El consumo masivo, la necesidad del éxito, la presión de grupos sociales, se han sumado a los dictámenes morales y a las disposiciones de los códigos. Ejemplos de tales modificaciones pueden ser las introducidas a *El poder y la gloria,* de Graham Greene (adaptada como *El fugitivo* [*The Fugitive,* 1947], de John Ford), o *Por siempre Amber,* de Kathleen Winsor. Un caso especialmente conflictivo fue el de *Doble reparación,* de James M. Cain, novela que durante ocho años apareció vetada por el Código de Producción en sucesivos proyectos de guiones, hasta que se aprobó su versión de 1944, que dirigió Billy Wilder *(Perdición).* Debe añadirse que los retoques por moralidad, finales felices y ofensas presuntas a grupos sociales integraron habitualmente el repertorio de Hollywood. El cine europeo ha mostrado habitualmente una mayor audacia en la adaptación de novelas al cine.

Conflicto permanente

Cuando se suman las diferencias de lenguaje, las presiones morales y censoras, los imperativos de un público enorme, se advierte que nunca podrá conseguirse una completa fidelidad (una identidad) entre una novela y su adaptación cinematográfica. Tras señalar que casi toda novela larga ha sido abreviada en su paso al cine (y *Ana Karenina* de Tolstoi ha sido su ejemplo más claro y reiterado), Bluestone escribe:

> Lo que ocurre, por tanto, cuando el cineasta emprende la adaptación de una novela, y dada la inevitable mutación, es que no la traslada. Lo que adapta es una suerte de paráfrasis de la novela, o sea, la novela vista como materia prima. No examina a la novela orgánica, cuyo lenguaje es inseparable de su tema, sino a personajes y a incidentes que, de alguna manera, se han separado del lenguaje y que, como héroes de leyendas populares, han conseguido una vida mítica propia.

Y después:

> Vistas en estos términos, las complejas relaciones entre novela y cine surgen con un perfil más claro. Como dos líneas que se cruzan, la novela y el cine se juntan en cierto punto y divergen después. En la intersección, el libro y el guión pueden no diferenciarse entre sí. Pero cuando las líneas se separan no sólo se resisten a su mutua conversión, sino que pierden toda similitud.

Muchos novelistas modernos han sido adaptados al cine, pero no todos ellos se han sentido felices con el resultado. A Ernest Hemingway se le atribuyó una total indiferencia por lo que Hollywood hiciera con su material, una vez que hubo pagado por él. A Vladimir Nabokov, a John Updike y a Saul Bellow se les ha atribuido cierto regocijo en que Hollywood pagara buen dinero, porque eso les permitía seguir dedicados a su obra. Pero J. D. Salinger, Jerzy Kosinski, Willa Cather y Bernard Malamud, como recientes ejemplos, han llegado a diversos grados de sarcasmo y de indignación. Una nota de *The New York Times* (21 de noviembre de 1976) ha recogido la gran interrogante de por qué Hollywood no utiliza con mayor frecuencia a escritores modernos, y la respuesta habitual es que el cine quiere hacer grandes modificacio-

nes y ciertos autores no acceden a ellas. La nota recuerda que Malamud es un autor dedicado «al alma judía, a la tradición judía», pero que cuando su novela *The Fixer* fue llevada al cine como *El hombre de Kiev* (dirección de John Frankenheimer, 1968), Malamud preguntó por qué el guión no utilizaba ninguno de los diálogos originales. Le contestaron: «No queríamos que sonara a muy judío.» Más radical fue la escritora norteamericana Willa Cather (1873-1947). Indignada por el film *A Lost Lady* (dirección de Harry Beaumont, 1924), hecha sobre su novela homónima, se negó durante el resto de su vida a trato alguno con Hollywood. Una frase de su testamento prohíbe a sus albaceas ceder ninguna novela a cine, teatro, radio, televisión o cualquier otro medio de reproducción mecánica que «pueda ser descubierto o perfeccionado» en el futuro. Un resultado de esa disposición absoluta es que buena parte del público culto ignora quién pudo haber sido Willa Cather.

26. Teatro y cine

Igual que la novela, el teatro ha sido fuente preferida del cine a través de las décadas. Le ha aportado drama, comedia, situación, personajes y diálogo, en una estructura ya resuelta, lo que facilita el plan previo y el rodaje mismo. Le ha aportado también la fama pre-existente de títulos y autores, lo que en muchos casos ha sido decisivo para el lanzamiento del resultado cinematográfico. Con frecuencia, el mismo autor de origen ha sido después su adaptador al cine (como lo hicieran Tennessee Williams y Paddy Chayefsky); también, con frecuencia, el intérprete teatral ha sido después el de ese mismo papel en el cine, como ocurriera con algunas labores de Katharine Hepburn, Leslie Howard, Paul Lukas y muchos otros casos. Con la perspectiva actual, parece increíble que el teatro haya sido una fuente para el cine mudo, que debía desperdiciar necesariamente los diálogos de origen (o llevarlos trabajosamente a letreros intercalados), pero el hecho histórico es que las tres décadas del período mudo (de 1900 a 1930, aproximadamente) contuvieron docenas de adaptaciones teatrales, incluyendo varias actuaciones de Sarah Bernhardt y numerosas versiones de *Hamlet, La fierecilla domada, El rey Lear, Macbeth, Julio César, Romeo y Julieta, Ricardo III* y otras obras de Shakespeare. Es un hecho reconocido que *Un sombrero de paja de Italia* (1927) integra las nóminas de grandes comedias del cine mudo y también incluye los mejores prestigios de su director, René Clair, pero suele olvidarse que todo su material de base fue una comedia teatral homónima de Eugène Labiche y Marc Michel. Hasta el año 1929 nadie hizo cuestión de que Shakespeare o Labiche o ningún otro autor teatral pudiera quedar «defor-

mado» o «traicionado» en su adaptación cinematográfica. Era valor entendido que la duración debía ser reducida y que los diálogos serían extractados; ni los cineastas ni los críticos objetaban al cine una carencia de «fidelidad», cuando era obvio que tal fidelidad habría sido imposible. La exigencia comenzó a ser planteada al iniciarse el cine sonoro, y allí sería materia de una prolongada controversia.

El solo hecho de poder hacer cine sonoro incrementó naturalmente la cantidad de piezas teatrales filmadas, y durante más de una década creó en Hollywood un frecuente mecanismo comercial: comprar el éxito teatral de Nueva York, filmarlo casi literalmente, mostrarlo después a públicos de Estados Unidos y del exterior que no habrían tenido la oportunidad de presenciar el espectáculo de origen. Y junto a ello, se incrementó asimismo el plantel de intérpretes, directores y escritores, llegados a Hollywood desde Nueva York y desde Inglaterra, que teóricamente debían desenvolverse mejor con las exigencias de un cine hablado. Éste obligaba a incorporar a comediógrafos que supieran escribir o adaptar diálogos (como Samson Raphaelson y Preston Sturges), a directores que supieran supervisarlos (como George Cukor y Rouben Mamoulian), a intérpretes que supieran decirlos: de hecho, hacia 1930 comenzaron las carreras cinematográficas de Leslie Howard, Katharine Hepburn, Bette Davis, Spencer Tracy, Fredric March, Paul Muni, Claude Rains y muchos otros nombres prestigiosos de la década.

Pero al mismo tiempo se suscitaron los problemas derivados de tales adaptaciones. Uno de ellos fue de orden técnico, pero repercutía sobre la expresión, al obligar a la colocación disimulada de micrófonos en el escenario. En su autobiografía[1], Mary Astor ha narrado las dificultades que la innovación creaba. Un actor teatral tiene ya el hábito creado de comenzar cada línea de su diálogo al escuchar determinada palabra con que termina el parlamento de un compañero de escena; eso es lo que se conoce como su «entrada», y puede ser manejado de tal forma que el conjunto mantenga un ritmo, una vivacidad y hasta una superposición de frases entre unas personas y otras, como suele ocurrir en la conversación diaria. Tal mecánica se hizo imposible en el primer cine sonoro —señala Astor—, porque había que dar

[1] Mary Astor, *A Life on Film,* Nueva York, Dell, 1967. El caso citado por ella se refiere al rodaje de *Holiday* (1930).

tiempo a que el encargado de sonido desconectara un micrófono y conectara otro. Y si varias frases debían ser dichas por un intérprete que camina desde una mesa hasta sentarse junto a la chimenea, el diálogo debía quedar dividido: una primera parte para el micrófono de la mesa, una segunda parte para el otro que estaba oculto en la chimenea. La espontaneidad se hacía imposible, y sólo se la pudo recuperar con micrófonos más móviles y de mayor alcance en su recepción, además de las técnicas para la mezcla de sonidos.

Otro problema suscitado por la adaptación cinematográfica de piezas teatrales fue el de mantener o no los textos de origen. Una parte de los cambios se debió a motivaciones industriales, desde las mayores exigencias de censura que presionaban al cine, hasta la introducción de finales felices, o de mayores dosis de acción, o de diversos retoques que los productores sugerían como mejoras sobre el original. Pero la total fidelidad no habría supuesto una valoración estética. Por el contrario, las piezas teatrales trasladadas sin cambios por Hollywood en los primeros años del cine sonoro (1929 a 1933) parecen en perspectiva claros ejemplos de un «anticine», no porque esos films traicionaran la gracia o la poesía de la pieza original, sino justamente por su excesiva fidelidad a los textos, que cámaras y micrófonos recogían como pasivos testigos. Esto era ya objetable con un teatro de estilo naturalista, donde todo lo que se comunica al espectador surge con nitidez de la superficie, y así se trasladaba al cine; un ejemplo podría ser *The Front Page,* una comedia de ambiente periodístico, obra de 1928 de Ben Hecht y Charles MacArthur, cuya primera versión sonora es de 1931. Lo que en teatro sonaba como natural, en cine pasa a ser un artificio. Y fue después todavía más objetable en un teatro dramático y poético, como *Winterset,* de Maxwell Anderson (pieza filmada en 1936), porque allí la estéril ambición era trasladar la belleza o la hondura del original, sin advertir que las calidades, por ser puramente verbales, se perderían en la adaptación. De hecho, casi todo espectador acepta en teatro un juego de convenciones y se resiste a aceptarlas en cine, aunque es obvio que acepta al cine otras convenciones distintas.

Desde el comienzo de la etapa sonora ha circulado así la expresión «teatro filmado», como calificación despectiva de muchas versiones. Pero esa es una simplificación errónea. No llega a enterarse de que muchos films son valiosos aunque se basen en obras teatrales, ni a enterarse tampoco de hasta dónde hay un arte

en su adaptación: el arte de conservar el núcleo de lo que dijo el dramaturgo y de expresarlo en términos cinematográficos.

La imagen y lo imaginario

En un concienzudo examen de las relaciones entre cine y teatro[2], los ensayistas uruguayos Emir Rodríguez Monegal y Julio L. Moreno han situado con perspicacia esa dimensión de inventiva, de realidad modificada, que poseen diversamente uno y otro medio expresivo. Citan ante todo un ejemplo elegido por Jean-Paul Sartre en su libro *Lo imaginario* (1940), recordando cómo un cuadro, aun siendo un retrato fiel, no es una *realidad,* sino una *representación* de esa realidad, y como tal representación es inmodificable. Así, dice Sartre:

> ...no podría yo, por ejemplo, cambiar la distribución de luces que el pintor ha hecho, de una vez para siempre, en el plano de lo irreal. Si quisiera que fuese la mejilla izquierda del rey, y no la derecha, la que estuviese iluminada, y tratara de lograrlo con una lámpara real, sólo conseguiría iluminar la parte del cuadro real que corresponde a ese lado de la cara.

A lo que, glosando a Sartre, agregan Moreno y Rodríguez Monegal:

> La obra de arte, por consiguiente, no está en el mundo real; sólo se sirve de lo real para manifestarse. Un cuadro es una cosa material *visitada* de tiempo en tiempo (cada vez que el espectador contempla la imagen en él representada) por algo irreal, que es precisamente el objeto pintado. Lo que hay de real en un cuadro (los resultados de los toques del pincel, el empastado de la tela, su granulación, el barniz que cubre los colores) escapa por completo a la consideración estética. Lo que es «bello» en una pintura es algo que, por su naturaleza misma, está aislado por completo de la realidad.

[2] El ensayo de Rodríguez Monegal y Moreno está subdividido en tres artículos independientes, publicados en la revista *Film* de Montevideo (Uruguay), núms. 10, 14 y 15, 1952-1953.

Y continúan:

> Del mismo modo, lo «bello» en el espectáculo dramático es una sucesión ordenada de sucesos irreales, que postulan para sí un espacio y un tiempo también irreales, y que nada tienen que ver con los hechos reales que sirven para representarlos. Lo «bello» es, en el cine y en el teatro, de la misma naturaleza. En lo que ambas artes difieren es en los medios que emplean para representarlo.
>
> El espectador de una representación teatral de *Hamlet* pudo haber visto al actor Laurence Olivier representando al personaje Hamlet, tal como la columna de madera y de cartón, en la que Olivier estaba apoyado, representaba una columna de piedra del Palacio Real de Elsinore. El espectador del film *Hamlet* no vio a Olivier, el hombre real, ni vio tampoco cosas reales de cartón y de madera en un escenario de tres dimensiones. Lo que tuvo en realidad antes sus ojos fue sólo una sucesión de luces y sombras reflejadas pasivamente por una pantalla iluminada. Pudo pensar también que la pantalla le daba cuenta de realidades pasadas; de que en algún lugar de Inglaterra, hacia 1948, un inglés muy estimable, de profesión actor, se había teñido el pelo antes de enfrentarse con la cámara y recitar los versos que Shakespeare puso hace siglos en boca del personaje Hamlet, un hombre de su invención. Pero la experiencia que, en el orden estético, han tenido el espectador de teatro y el de cine, ha sido casi la misma: uno y otro han seguido, a través de dos representaciones distintas, la tragedia de Hamlet. Ésta no ha sucedido en Londres o en Montevideo, sino en la misma nebulosa Elsinore en que seguirá siempre sucediendo. El tiempo en que la tragedia transcurrió fue el que ha corrido siempre, desde que el telón se levanta hasta que cae sobre un montón de cadáveres. El tiempo real de proyección del film pudo ser más breve que el ocupado por la representación teatral, pero esto no hizo más largo ni más corto el tiempo imaginario en que la acción de la obra se desarrolla.

Los límites del lenguaje

Recordar que tanto el cine como el teatro son principalmente operaciones de la imaginación, trasmutaciones de una realidad, lleva a señalar que el objetivo de una buena adaptación cinematográfica no es retratar una presunta realidad teatral —porque esa realidad no existe—, sino convocar una traducción de las imagina-

ciones que la pieza teatral provocaba. Esto supone fijar ante todo cuál es el material a sugerir, y supone después diferenciar los elementos expresivos de que se valen un arte y otro.

En buena medida, muchos de esos elementos son comunes a ambos medios. El teatro —o casi todo teatro— propone ciertos personajes, una situación de conflicto entre ellos, diversos enfrentamientos que articulan y desarrollan ese conflicto, unos diálogos que revelan con mayor o menor sutileza a situaciones y personajes. El cine puede compartir plenamente todo ese instrumental, y de sus similitudes con el teatro nacen las comparaciones, los criterios de fidelidad al texto, las valoraciones de dirección, escenografía, luces o interpretación.

Pero el teatro supone además ciertas limitaciones físicas que le son inevitables, que el espectador acepta por convención universal y que integran el arte teatral específico, de la misma manera que ese espectador acepta otras convenciones de la pintura, la fotografía, la ópera o el cine mismo. En el teatro falta ante todo una «cuarta pared» del escenario, que queda abierta sobre la platea. Un telón, un toque de color, un madero horizontal o vertical, pueden insinuar una escenografía, sin que el espectador cuestione su obvia irrealidad. Más esencial todavía es que la acción completa de un conflicto dramático pueda quedar planteada, desarrollada y resuelta en tres actos, durante un par de horas, y expresada en diálogos de personajes que son portavoces (a menudo increíblemente elocuentes) de actitudes, intereses y caracteres psicológicos, con una claridad que difícilmente alcanzarían si fueran personas de la vida real. De hecho, un personaje sobre la escena termina por ser comprendido, amado, odiado o tolerado, así sea Juana de Arco, una torturada dama sureña de Tennessee Williams o el viajante de Arthur Miller, mientras que sus equivalentes en la realidad serían mirados con recelo.

Si se compara una pieza teatral de apariencia naturalista (como *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Albee, o *Historia de Filadelfia,* de Philip Barry) con las situaciones reales y humanas a que responde su descripción, se advierte de inmediato que allí la espontaneidad es sólo ficticia o, mejor, que se trata paradójicamente de una espontaneidad artificiosa. Tanto en el drama como en la comedia, el autor ha procedido a la concentración de situaciones y personajes. Todo ocurre en escasas horas y se narra aún en menos tiempo; todo se juega entre unos pocos seres humanos y en un reducido de escenarios. En ambas piezas, como en tantas otras, importa el

pasado matrimonial de los protagonistas para poder entender lo que ahora discuten entre sí y con terceros. Pero, al igual que en casi toda pieza teatral, esas referencias necesarias a sucesos pasados (o lejanos en la distancia) serán dichas en el diálogo, con mayor o menor naturalidad. Incluso se inventarán personajes destinatarios para dar pretexto a diálogos informativos, cuyo real destinatario no está en el escenario, sino en la platea. Cuando la obra se aleja del naturalismo y se inserta en un teatro poético, o en un teatro de intención social (en Shakespeare, en Bernard Shaw, en O'Neill, pero también en autores más modernos como Bertolt Brecht o Arthur Miller), los convencionalismos de situación y diálogo llegan a ser más abundantes y elaborados. Allí el espectador acepta (y de buen grado) que los personajes hablen en verso, que sus pensamientos sean transmitidos por un monólogo, que una idea se transforme en un alegato o discurso, que una sola figura humana sea un símbolo de una clase social. Esos artificios no indican, desde luego, que todo teatro suponga una falsedad, sino solamente que se acoge a un juego de convenciones que el espectador respeta de antemano, de la misma manera que da por ciertas las descripciones, explicaciones y conversaciones que encuentra en una novela. En el ejemplo de Sartre, el espectador del cuadro sabe que éste responde a cierta visión, cierta imaginación, con cierto límite que es el del marco: sabe que está viendo una representación y no una realidad. Frente al hecho teatral, el espectador acomoda su percepción a otras convenciones que traducen también una representación y que no transportan una realidad, sino que la aluden.

El cine no acepta esos artificios del teatro, aunque, en cambio, acepta otros. Cuenta con medios expresivos y técnicos que le permiten superar muchas limitaciones teatrales y proporcionar sin esfuerzo una mayor noción de realidad y, en consecuencia, una menor necesidad de símbolo. Puede utilizar a sólo tres personajes, pero también puede convocar a multitudes en un solo plano fotográfico. Puede utilizar un único escenario, pero también puede pasear su acción por docenas de sitios distintos, así se trate del fondo del mar o de altos precipicios. Puede concentrar su acción, su tiempo y su lugar, pero también puede ampliar todos ellos hasta el infinito. Puede intercalar fácilmente el antecedente de un suceso o intercalar también otro suceso paralelo y distante. Puede incluir un monólogo, pero también le es posible sustituirlo por un episodio secundario, o por un fragmento de acción, o por

la repentina atención a un detalle físico, todo lo cual puede resultar más elocuente que lo que ese monólogo diga en palabras. En el cine, la imagen ampliada o reiterada de un reloj notifica fácilmente una idea de angustia o de expectativa; en el teatro, sólo cabría magnificar el sonido del reloj, o dejar al personaje con los ojos fijos en su esfera, o hacer constar en el diálogo el paso de los minutos; los tres recursos parecerían poco naturales.

Las posibilidades del cine son entonces, ante todo, las de superar con facilidad las imposibilidades del teatro. Cuando se objeta un film por ser sólo «teatro filmado», se está aludiendo, consciente o inconscientemente, a que una pieza teatral no ha sido traducida a términos cinematográficos y conserva artificios que pudo evitar. Es probable que el diálogo cinematográfico esté diciendo en palabras muchas informaciones e ideas que le cabía resolver en la acción; es probable que la trama aparezca comprimida artificialmente en tiempo o en lugar. Quizá el film incurre en monólogos, que ya por definición son artificiosos. O quizá su material se agota en las profundidades y brillantez del diálogo, sin bastante conflicto o acción que lo respalden. Lo más probable es que una parte de la pieza teatral esté resuelta en términos de cine y que otras partes se conserven excesivamente literarias, como ocurriera, por ejemplo, con las piezas de Tennessee Williams *(Un tranvía llamado Deseo* o *La gata en el tejado de zinc)*. En el cine mudo es fácil advertir la «teatralidad» de los grandes gestos, ya que se concibieron para un espectador distante, sin advertir que la cámara cercana denunciaría esa gesticulación como artificiosa. En el primer cine sonoro, la teatralidad siguió siendo notoria por algunos datos inequívocos, como la escasa movilidad de la cámara, la concepción de escenas como si fueran vistas desde una platea, el apoyo casi exclusivo en la palabra para informar el desarrollo de la trama. En buena medida, algunos de esos rasgos se mantienen hasta el cine de hoy, cada vez que el guión se apoya en una obra teatral. Pero son menos frecuentes y aparecen compensados por la utilización de otros recursos exclusivos del cine. En algunos casos se trasladan ciertas escenas al rodaje en exteriores; en otros, se intercalan primeros planos fotográficos para dar un énfasis a determinado gesto humano, a un ademán, a un objeto. Otro mecanismo habitual es el de contrastar imagen y sonido, con lo que una o más frases de un personaje no coinciden con su rostro, sino con el de quienes le escuchan. Esos y otros procedimientos dan una elocuencia cinematográfica a una intriga

de origen teatral. Un caso muy claro y reciente es el de *En el estanque dorado,* cuyo asunto es fielmente el de la pieza teatral homónima y cuya adaptación fue escrita por el mismo dramaturgo Ernest Thompson, de acuerdo con el director Mark Rydell. Pocos espectadores advirtieron la filiación teatral del asunto, y ello se debió a que el film no sólo incorpora paisajes exteriores desde sus primeros minutos, sino que traslada a ellos ciertos episodios decisivos de la trama: el paseo de Henry Fonda por el bosque, o la amistad que va desarrollando con el niño en sus expediciones de pesca, o después el accidente que deja a uno y otro junto a una roca, tras el naufragio de la lancha. Lo que en teatro sólo era palabra ha sido transferido a imagen y peripecia cinematográficas.

El arte de la adaptación

Las diferencias de lenguaje entre cine y teatro obligan a preguntarse, sin embargo, hasta dónde es deseable que el cine transforme siempre la sustancia y la expresión del original teatral. Si tales modificaciones se entendieran como una obligación artística necesaria, el film resultante habría desperdiciado algunas esencias valiosas del original. Se puede transformar en cine toda una pieza de Shakespeare, narrar *Hamlet* sólo en su esencia argumental (y eso fue hecho en *El resto es silencio,* film de Helmut Käutner, 1959), pero lo que se pierde en esa operación es nada menos que las palabras de Shakespeare, reduciendo una creación mayor al nivel de un melodrama familiar. Teóricamente pueden practicarse otras reducciones similares con *Romeo y Julieta,* con *Macbeth,* con *El rey Lear,* pero el resultado sería siempre una rebaja. Si desde el título y los anuncios se crea la expectativa de ver un film basado en Shakespeare, el espectador se sentirá defraudado por no encontrarlo. Una variante es aprovechar a Shakespeare como base de la estructura fílmica, apartarse de la letra del original y recrear el drama con expresividad cinematográfica propia. Eso hizo Akira Kurosawa con *El trono de sangre* (1956), que se basó en *Macbeth,* pero lo trasladó íntegramente al Japón medieval, con distintos nombres para los personajes y abundantes modificaciones y recreaciones para la peripecia. No se propuso una «versión» de Shakespeare, sino un film de valor propio, que, por otra parte, no escatima exteriores ni escenas de acción y de violencia.

Una fidelidad parcial al texto de origen debe ser, en conse-

cuencia, un rasgo del film resultante, como obligación creada por la utilización del título. Tal como Olivier debió mantener la esencia de su *Hamlet,* otros realizadores debieron mantener la de *El largo viaje del día hacia la noche* (O'Neill), *Las brujas de Salem* (Arthur Miller), *El bosque petrificado* (Robert E. Sherwood), *Señorita Julia* (Strindberg), *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Albee) y prácticamente toda pieza teatral importante que el cine haya adaptado. Cuando George Bernard Shaw se negaba a que el cine le retocara sus piezas teatrales (y eso fue para él una larga batalla), estaba aludiendo justamente al riesgo de que la adpatación perdiera los conceptos y los énfasis de sus obras; terminó por acceder con *Pigmalión* (1938), pero al precio de que él fuera uno de los adaptadores. Y cuando *Pigmalión* se convirtió en una comedia musical, primero en teatro (1956) y después en cine (1964), sus adaptadores Alan Jay Lerner y Frederick Loewe tuvieron el buen tino de asignarle otro título *(My Fair Lady),* porque ningún espectador debía creerse que Shaw era su autor. Igual que en el caso de *El trono de sangre,* se daba el crédito a Shaw por la línea general de la trama, no por el diálogo, la música y las canciones.

Una evaluación del «teatro filmado» conduce entonces a buscar un punto óptimo de la adaptación: deben mantenerse ciertas esencias del original (las que le han dado una calidad y prestigio) y deben modificarse, en cambio, aquellos artificios teatrales que no comportan una calidad poética, dramática o humorística, y que pueden ser sustituidos con ventaja por otros recursos cinematográficos. Si las esencias de origen no son mantenidas, un drama poético puede quedar reducido a un relato trivial. En el otro extremo, si el cine mantiene lo que en escena sólo eran recursos expeditivos, estará dejando de lado su propia posibilidad expresiva. Una pieza teatral moderna puede llevarse al cine con aparente realismo (de escenografía, de acción, de vestuario), pero traicionará a esa apariencia de realidad si se concede la facilidad de un telón pintado o la de un monólogo servicial que informe cómo falleció el padre del protagonista.

La adaptación se convierte, por consiguiente, en un difícil equilibrio, que procurará vindicar por igual al teatro y al cine. El mismo *Hamlet,* de Olivier, es un buen ejemplo de adaptación meditada, porque debiendo reducir la duración suprime lo que no es esencial (elimina a Rosencrantz y Guildenstern, simplifica personajes secundarios), porque debiendo incorporar acción lo

hace con dinamismo cinematográfico (un duelo a espada), porque mantiene casi desnudos los escenarios de su castillo (un decorado excesivo habría disminuido la abstracción poética del texto) y porque lleva algunos de sus monólogos a la banda sonora, sin mostrar el movimiento de los labios de Olivier (es decir, presenta a los monólogos como reflexiones internas y no como parlamentos). Aunque ha sido muy discutida su resolución de otros problemas de la adaptación, todo el plan de *Hamlet* revela una doble y difícil atención al cine y al teatro. Esa atención estaba todavía más clara en el anterior *Enrique V* del mismo Olivier (1945), que comienza por mostrar, sin error, la representación de la pieza tal como pudo ser hecha hacia 1600 —muestra la sala, los espectadores, el maquillaje excesivo, el tono declamatorio—, y asciende luego gradualmente a términos más realistas o más «cinematográficos», para poder llegar a la espectacularidad de la batalla de Agincourt.

Cuando las piezas teatrales son de corte más moderno y realista, la adaptación cinematográfica puede quedar restringida a retocar lo accidental. La utilización de primeros planos, ciertos efectos de luz, una escenografía más real, una intercalación de exteriores donde sean procedentes, la eliminación de ciertos efectos que sólo serían aptos para una sala teatral, alcanzan para vindicar a *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Albee (dirección de Mike Nichols, 1966), *Mirando hacia atrás con ira*, de Osborne (dirección de Tony Richardson, 1959), *Picnic*, de William Inge (dirección de Joshua Logan, 1956) o *El diario de Ana Frank*, de Goodrich y Hackett (dirección de George Stevens, 1959). Esos ejemplos, como otros similares, se integran plenamente con el «teatro filmado», no procuran esconder su origen y de hecho cada uno de esos films vale tanto (o, en su caso, tan poco) como las piezas en que se basaron.

Un ejemplo todavía mejor es el de William Wyler, quien nunca firmó el guión de uno solo de sus films, pero de quien se sabe, más allá de la duda, que ha presionado constantemente a sus guionistas para conseguir la expresión cinematográfica más completa de sus temas, cualquiera que fuera su origen. Filmar teatro ha sido una de sus tareas preferidas, y en *La loba* (1941, sobre *The Little Foxes*, de Lilliam Hellman), en *La heredera* (1949, sobre *The Heiress*, de Ruth y Augustus Goetz, que se basaron a su vez en una novela de Henry James), en *Brigada 21* (1951, sobre *Detective Story*, de Sidney Kingsley), y en algunos otros de sus muchos

films, Wyler respetó esencialmente la estructura teatral de origen, sabiendo que el enfrentamiento entre sus personajes, con todas las connotaciones psicológicas y dramáticas, estaba debidamente resuelto en las piezas originales. Se exponía así a la objeción de que esos films sólo fueran «teatro filmado». Pero su vigilancia sobre esa acción dramática, su resolución en términos de cine, ha sido impecable. Una escalera puede servirle para marcar dos niveles físicos que son también dos niveles psicológicos, tanto en la agonía de Herbert Marshall a las espaldas de una impasible Bette Davis (famosa escena de *La loba)*, como en el ascenso final de Olivia De Havilland, cuando en *La heredera* termina por renunciar a sus ilusiones anteriores. Para Wyler, un diálogo no sólo importa por lo que dice, sino también por sus pausas, por un primer plano elocuente de quien escucha palabras agresivas, por la posición respectiva con que los personajes se reúnen en un cuadro. Junto a esos enfoques en el tratamiento dramático, Wyler despliega un repertorio visual, específicamente cinematográfico, que destaca una luz, un objeto, un ademán, con una elocuencia que la misma escena no habría obtenido en el teatro. El guionista Howard Koch, que adaptó *La carta,* de William Somerset Maugham para una de sus versiones cinematográficas, señaló en un artículo[3] su enorme aprecio por los detalles con que Wyler enriqueció esa versión de 1940. Detalló cómo en cierto momento la acción presenta a Bette Davis que cierra las persianas venecianas en una ventana, y cómo las sombras caen sobre el personaje, insinuando las rejas de una cárcel que podrá ser su futuro. Ese detalle visual fue de Wyler[4].

Influencia recíproca

Son tantas las variantes de estructura y de estilo que pueden convocarse en el mundo del teatro, en el mundo del cine y en el mundo intermedio del teatro filmado, que resultaría imposible

---

[3] El texto de Howard Koch apareció en *Sight and Sound,* Londres, julio de 1950, como respuesta a un artículo anterior de Thorold Dickinson sobre los problemas de la autoría cinematográfica.

[4] En la carrera de Wyler abundan las adaptaciones cinematográficas de piezas teatrales, cuyos autores han incluido a Elmer Rice, Ferenc Molnar, Lillian Hellman, Sidney Howard, Sidney Kingsley, Owen Davis, William Somerset Maugham, Ruth y Augustus Goetz, Joseph Hayes, Isobel Lennart. En casi todos los casos el director fue ponderado (y premiado) por la calidad cinematográfica resultante.

fijar con precisión las reglas del juego, porque todas ellas admitirían excepciones. Más allá de las generalizaciones apuntadas, cabe señalar ciertos casos extremos:

a) El cine que no adapta al teatro pero que se sirve de él. Para bien o para mal, ese es un caso frecuente. Se integra con guiones tan apoyados en la relación entre sus personajes, tan concentrados en tiempo o en espacio, que se haría perfectamente posible invertir el camino habitual, llevando al teatro lo que se creó para el cine. Es relativamente fácil concebir una adptación teatral de *Sonata de otoño,* de Ingmar Bergman (1978), cuyo nudo argumental es un tardío enfrentamiento entre madre e hija, tras una larga separación. Tampoco sería difícil llevar al teatro el guión casi íntegro de *Eva al desnudo,* de Joseph Leo Mankiewicz (1950) o el de *Cleopatra* (1963) del mismo autor. Hay ejemplos menos brillantes, desde luego.

b) El teatro que se inspira en el cine. Un ejemplo nítido es *La muerte de un viajante,* de Arthur Miller, que de pronto intercala escenas imaginadas por sus personajes, creando sobre un mismo espacio teatral otras líneas de acción y de tiempo, porque recurre al recuerdo y a la imaginación. Vista en teatro, la obra se integraba con toda una corriente expresionista que tenía abundantes antecedentes, en especial los alemanes. Cabe afirmar incluso que la pieza de Miller (1949), tras su enorme difusión en los escenarios occidentales, señaló un punto de ruptura entre un teatro naturalista y las nuevas corrientes experimentales de las últimas décadas. La paradoja fue después que esa pieza teatral apoyada en el cine fuera llevada a su vez al cine (en 1951, con dirección de Laslo Benedek e interpretación de Fredric March), porque allí parecía natural lo que en el teatro fue la excepción. Un plano del film muestra a la esposa del viajante (Mildred Dunnock), mientras al fondo su marido baila con una presunta amante (Fredric March y Patricia Walker); en el contexto debe entenderse al primer personaje como «real» y a los otros dos como su sospecha. Esa conjugación de lo real y lo imaginario, en una sola percepción, era innovadora para el teatro, pero era ya un recurso explorado en el cine. En *Avaricia,* de Stroheim (1923), que no se basa en una pieza teatral sino en una novela, el director puso ya algo similar: la fiesta de boda de los protagonistas, mientras al fondo se ve por una ventana el paso de un cortejo fúnebre, como una premonición. Y en *Señorita Julia* (1950), Alf Sjöberg introdujo algo más

audaz: mientras la protagonista (Anita Björk) recuerda su infancia, una niña camina a sus espaldas; también aquí un solo plano visual conjuga intencionadamente dos tiempos distintos.

Un caso singular y nunca repetido es *La soga* (1948), donde Alfred Hitchcock utiliza como base la pieza teatral homónima de Patrick Hamilton, que tenía a la sazón veinte años. La obra transcurre en un solo escenario y durante un tiempo continuo, con lo que Hitchcock se propuso subrayar esa unidad y realiza un film donde la cámara va de un personaje a otro, de un rincón a otro, sin corte alguno, es decir, sin montaje. De hecho, el film parece haber sido realizado en un único plano que se prolonga durante ochenta minutos, o sea, la duración de la intriga misma. En verdad fue realizado con ocho planos de diez minutos cada uno, hábilmente insertados entre sí, para que no se adviertan los puntos de unión. Pero incluso en el esfuerzo de esas tomas de diez minutos se hace evidente el prodigio técnico que supone un perfecto ensayo de personajes, movimiento de utilería, transición de la luz durante un crepúsculo.

El caso más frecuente de films con base teatral es, sin embargo, uno de los más olvidados. Buena parte del cine musical norteamericano se basa en comedias llegadas de Broadway y las ha respetado después, porque música y canciones son valores a conservar. Una consecuencia habitual es en cine la coreografía orientada hacia la «cuarta pared» del escenario, porque fue tomada del teatro y conserva su dinamismo propio, pero rara vez le incorpora el otro dinamismo posible que impartirían cámara y montaje. Para lograr una coreografía cinematográfica habría que pensarla, desde un comienzo, en términos de cine. Con gran variedad de inspiración, movimiento, lujo, vestuario, cantidad de coristas, la teatralidad de los números musicales puede advertirse en *El gran Ziegfeld* (1936), en *My Fair Lady* (1964), en *¡Hello, Dolly!* (1969), entre los títulos más famosos. A la inversa, los ejemplos de una coreografía pensada para el cine pueden ser los de Robert Helpman para *Las zapatillas rojas* (1948), Vincente Minnelli y Gene Kelly para *Un americano en París* (1950) o Bob Fosse para *Comienza el espectáculo* (1979).

El espectador suele adoptar, sin embargo, una natural tolerancia hacia un film con bailes cuya coreografía sea notoriamente teatral. Cuando ve *My Fair Lady* sabe que está presenciando una comedia musical cuyo origen fue el teatro y no una intriga sentimental de pretensiones realistas. Se incorpora, por tanto, a un

juego de convenciones: el mismo juego con que en teatro acepta un monólogo o un telón pintado o tres maderos que simbolizan a una puerta pero que no son una puerta. Esa aceptación de ciertas reglas del juego es idéntica a la del ejemplo de Sartre con el cuadro: quien lo presencia sabe que no está mirando una realidad (aunque se trate de un paisaje o de un retrato), sino una representación imaginativa. Es también esa aceptación la que condiciona las adaptaciones del teatro al cine, su necesidad de respetar ciertos elementos importantes del material de origen y su otra necesidad de acomodarlos fluidamente a un distinto medio expresivo.

FILMS CITADOS

(Todos son producción USA, salvo indicación distinta.)

Avaricia (Greed, 1923), de Erich von Stroheim, sobre novela de Frank Norris (1899); con Zasu Pitts, Gibson Gowland, Jean Hersholt.

El bosque petrificado (Petrified Forest, 1936), de Archie Mayo, sobre pieza teatral homónima de Robert E. Sherwood (1935); con Leslie Howard, Bette Davis, Humphrey Bogart.

Brigada 21 (Detective Story, 1951), de William Wyler, sobre pieza teatral de Sidney Kingsley (1949); con Kirk Douglas, Eleanor Parker.

Las brujas de Salem (Les Sorcières de Salem, 1956), co-producción de Francia y Alemania (R. D.), de Raymond Rouleau, sobre pieza teatral *The Crucible,* de Arthur Miller (1953); con Yves Montand, Simone Signoret.

La carta (The Letter, 1940), de William Wyler, sobre pieza teatral de William Somerset Maugham (1927); con Bette Davis, James Stephenson. Otras versiones cinematográficas de la pieza fueron dirigidas por Jean de Limur (1929) y Vincent Sherman (1947).

Cleopatra (Cleopatra, 1963), de Joseph Leo Mankiewicz, sobre guión original de Ronald MacDougall, Sidney Buchman y Mankiewicz; con Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison.

Comienza el espectáculo (All That Jazz, 1979), de Bob Fosse, con guión propio; con Roy Scheider.

El diario de Ana Frank (The Diary of Anne Frank, 1959), de George Stevens, sobre pieza teatral de Frances Goodrich y Albert Hackett (1955), basado en los diarios de la protagonista; con Millie Perkins, Joseph Schildkraunt.

En el estanque dorado (On Golden Pond, 1981), de Mark Rydell, guión de Ernest Thompson sobre pieza teatral propia (1979); con Henry Fonda, Katharine Hepburn, Jane Fonda.

Enrique V (Henry V, 1945), producción de Inglaterra, de Laurence Olivier, con guión propio y de Alan Dent, sobre pieza teatral de

Shakespeare (1599); con Laurence Olivier, Robert Newton, Leslie Banks.

Eva al desnudo (All About Eve, 1950), de Joseph Leo Mankiewicz, con guión propio; con Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders.

La gata en el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof, 1958), de Richard Brooks, sobre pieza teatral de Tennessee Williams (1955); con Elizabeth Taylor, Paul Newman.

El gran Ziegfeld (The Great Ziegfeld, 1936), de Robert Z. Leonard, sobre guión de William Anthony McGuire; con William Powell, Myrna Loy, Luise Rainer.

Hamlet (Hamlet, 1948), producción de Inglaterra, de Laurence Olivier, sobre pieza teatral de Shakespeare (1601); con Laurence Olivier, Jean Simmons.

¡Hello, Dolly! (Hello, Dolly!, 1969), de Gene Kelly, guión de Ernest Lehman sobre pieza musical de Jerry Herman y Michael Stewart (1964), basada a su vez en pieza teatral de Thornton Wilder (1955); con Barbra Streisand, Walter Matthau.

La heredera (The Heiress, 1949), de William Wyler, sobre pieza teatral de Ruth y Augustus Goetz (1947), basada a su vez en una novela de Henry James; con Olivia De Havilland, Ralph Richardson.

Historia de Filadelfia (The Philadelphia Story, 1940), de George Cukor, sobre pieza teatral de Philip Barry (1939); con Katharine Hepburn, Cary Grant, James Stewart. Una versión musical de la pieza fue dirigida por Charles Walters en 1956.

Holiday (1930), de Edward H. Griffith, sobre pieza teatral de Philip Barry (1928); con Ann Harding, Edward Everett Horton. Otra versión de la pieza fue dirigida por Cukor en 1938.

El largo viaje del día hacia la noche (Long Day's Journey into Night, 1962), de Sidney Lumet, sobre pieza teatral de Eugene O'Neill; con Katharine Hepburn, Raph Richardson, Jason Robards.

La loba (The Little Foxes, 1941), de William Wyler, sobre pieza teatral de Lillian Hellman (1939); con Bette Davis, Herbert Marshall.

Mirando hacia atrás con ira (Look Back in Anger, 1958), producción de Inglaterra, de Tony Richardson, sobre pieza teatral de John Osborne (1956); con Richard Burton, Claire Bloom.

Muerte de un viajante (Death of a Salesman, 1951), de Laslo Benedek, sobre pieza teatral de Arthur Miller (1949); con Fredric March, Mildred Dunnock.

My Fair Lady (Mi bella dama, 1964), de George Cukor, sobre pieza teatral de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe (1956), basada a su vez en *Pigmalión,* de George Bernard Shaw (1913); con Rex Harrison, Audrey Hepburn.

Picnic (Picnic, 1955), de Joshua Logan, sobre pieza teatral de William Inge (1953); con William Holden, Kin Novak.

Pigmalión (Pygmalion, 1938), producción de Inglaterra, de Leslie Howard

y Anthony Asquith, sobre pieza teatral de George Bernard Shaw (1913); con Leslie Howard, Wendy Hiller. Otras versiones cinematográficas de la pieza fueron dirigidas por Erich Engel (en Alemania, 1935), por Ludwig Berger (en Holanda, 1936) y por George Cukor (como *My Fair Lady,* 1964).

¿Quién teme a Virginia Woolf? (Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1966), de Mike Nichols, sobre pieza teatral de Edward Albee (1962); con Elizabeth Taylor, Richard Burton.

El resto es silencio (Der Rest ist Schweigen, 1959), producción de Alemania (R. F.), de Helmut Käutner, guión propio sobre el argumento de *Hamlet;* con Peter Van Eyck, Hardy Kruger.

Señorita Julia (Fröken Julie, 1951), producción de Suecia, de Alf Sjöberg, sobre pieza teatral de August Strinnberg (1888); con Anita Björk, Ulf Palme. Otras versiones de la pieza fueron dirigidas por Yakov Protazanov (en Rusia, 1915), Leopold Jessner (en Alemania, 1921), Mario Soffici (en Argentina, 1947), Robin Phillips y John Glenister (en Inglaterra, 1972).

La soga (Rope, 1948), de Alfred Hitchcock, sobre pieza teatral de Patrick Hamilton (1929); con James Stewart, John Dall.

Sonata de otoño (Herbstsonate, 1978), producción de Alemania (R. F.), de Ingmar Bergman, con guión propio; con Ingrid Bergman, Liv Ullmann.

El trono de sangre (Kumonosu-jo, 1957), producción de Japón, de Akira Kurosawa, sobre el tema de *Macbeth,* de Shakespeare (1606); con Toshiro Mifune, Isuzu Yamada.

Un americano en París (An American in Paris, 1951), de Vincente Minnelli, sobre guión original de Alan Jay Lerner; con Gene Kelly, Leslie Caron.

Un gran reportaje (The Front Page, 1931), de Lewis Milestone, sobre pieza teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur (1928); con Adolphe Menjou, Pat O'Brien. Otras versiones cinematográficas de la pieza fueron dirigidas por Howard Hawks (1940) y Billy Wilder (1974).

Un sombrero de paja de Italia (Un Chapeau de paille d'Italie, 1927), producción de Francia, de René Clair, con guión propio sobre la comedia de Eugène Labiche y Marc Michel; con Albert Préjean, Olga Tschechowa.

Un tranvía llamado Deseo (A Streetcar Named Desire, 1951), de Elia Kazan, sobre pieza teatral de Tennesse Williams (1947); con Marlon Brando, Vivien Leigh.

Winterset (1936), de Alfred Santell, sobre pieza teatral de Maxwell Anderson (1935); con Burgess Meredith, Margo.

Las zapatillas rojas (The Red Shoes, 1948), producción de Inglaterra, de Michael Powell y Emeric Pressburger; con Moira Shearer, Anton Walbrook.

V. Las innovaciones técnicas

LAS INNOVACIONES TÉCNICAS

La continua evolución del cine ha dado lugar a sucesivos cambios técnicos. Algunos de ellos han sido tan constantes y pausados que sólo con la perspectiva de los años puede advertirse la distancia recorrida. La cámara cinematográfica, por ejemplo, ha evolucionado mucho más que la fotografía misma, perfeccionando su movilidad, su diversidad de lentes, la mayor sensibilidad del material, las técnicas de laboratorio. Otras innovaciones, como el color *y el* sonido, *han ingresado de pronto a la industria y fueron el equivalente de revoluciones en la industria y en la técnica.*

Algunas de las innovaciones del cine terminaron, sin embargo, por ser efímeras, tras el anuncio inicial de una revolución estética. Hacia 1926, Abel Gance creó la Polyvision, *proponiendo una pantalla más ancha, lo que llevaba a ampliar una imagen espectacular o a contrastar tres imágenes simultáneas. La idea no fructificó, pero hacia 1952 fue la base del* Cinerama, *que básicamente proponía lo mismo, aunque con un sistema de exhibición harto complicado, que exigía tres máquinas de proyección a un mismo tiempo. Una variante de esa idea fue el* CinemaScope, *que condensaba la imagen durante el rodaje y la ampliaba después en la proyección. En la misma época surgió o resurgió el cine en* relieve, *que como idea existió ya desde casi el comienzo del cine (hay un texto de Eisenstein al respecto) y que en la práctica llegó a florecer durante 1952-1954, para desaparecer después como la forma normalizada de proyección. Una innovación más práctica fue la aplicación al cine de las diversas técnicas de la* televisión, *consiguiendo una movilidad y una espontaneidad mucho mayores.*

Los textos siguientes reflejan algunos de esos avances.

27. Las intuiciones de Abel Gance

De todos los realizadores veteranos, Abel Gance (1889-1981) ha sido el de carrera más extensa, desde su debut como actor en 1909 hasta el valeroso anuncio de abril de 1979, cuando cumplió noventa años de edad y anunció que festejaría la fecha realizando un film de seis horas sobre la vida de Cristóbal Colón. A la amplitud de su carrera se unen la abundancia y la audacia de sus obras, casi todas ellas planteadas como grandes «frescos» históricos. Entre sus títulos más famosos se destacan Yo acuso *(1918, de intención marcadamente pacifista; nueva versión, 1938),* La rueda *(1923),* Napoleón *(1926-1927, luego sonorizada),* Beethoven *(1936),* Austerlitz *(1960), etc. Pero además de ello, Gance se caracterizó por una enorme inventiva, creando distorsiones ópticas con lentes deformantes, nuevas ideas sobre montaje, uso de la perspectiva sonora (en 1929, precediendo por mucho al sonido estereofónico) y sobre todo la triple pantalla, patentada con el nombre de Polyvision en 1926 y claro antecedente del Cinerama y del CinemaScope que Hollywood lanzaría durante 1952-1953.*

Los textos siguientes dan una idea aproximada del carácter visionario de Gance y de su concepción del cine como arte superior.

¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!*

ABEL GANCE

En el curso de una conferencia en el Collège de France, Claude Bernard dijo:

> Estoy seguro de que llegará un día en que el fisiólogo, el poeta y el filósofo hablarán la misma lengua y se entenderán entre sí.

Quiero pensar que su intuición ejercía para nosotros un admirable papel de «memoria del futuro» y que presentía nuestro nuevo lenguaje.

Existen dos tipos de música: la música de los sonidos y la música de la luz, que no es otra que el cine; y ésta posee una escala de vibraciones superior a la primera. ¿No equivale esto a decir que puede jugar con nuestra sensibilidad con la misma fuerza e idéntico refinamiento?

Existe el ruido y existe la música.

Existe el cine y existe el arte del cine que todavía no ha creado su neologismo.

> Jamás, en ninguna época, ninguna obra del pensamiento humano ha gozado de una difusión tan amplia y tan rápida.

* Texto publicado originalmente en *L'Art Cinématographique*, vol. II, París, Libraire Félix Alcan, 1927, págs. 83 a 102.

Estas palabras proceden del eminente director de la Oficina de Cooperación Intelectual, M. Luchaire, que añade:

> Un gran film es presenciado por unos 150 millones de personas. Por otra parte, una estadística establece que sólo el 6 por 100 de los espectadores frecuentan las salas cinematográficas y que el 94 por 100 de los franceses todavía no van al cine. Este 6 por 100 ya proporciona 100 millones de ingresos. ¿Es necesario demostrar en qué se convertirá el cine cuando este 6 por 100 haya pasado, por ejemplo, a un 25 por 100?

Y ahora permitidme expresar, un poco al azar —pues, elaboradas en el torbellino de *Napoleón,* me ha faltado tiempo para ordenar convenientemente mis ideas—, permitidme expresar, digo, sin orden ni concierto, unas cuantas ideas personales.

No me canso de afirmarlo: en nuestra sociedad contemporánea las palabras ya no encierran su verdad. Los prejuicios, la moral, las contingencias, las taras fisiológicas han arrebatado a las palabras pronunciadas su auténtico significado. Quien se expresa con las mejores palabras es el más hábil y no el más sincero, y se llega a creer menos en las palabras que en los silencios. Sólo los actos siguen manteniendo un cierto acuerdo con nuestra psicología. Muy rara vez llevamos nuestra hipocresía hasta desnaturalizar su sentido. Nuestros actos reflejan con bastante claridad nuestra psicología superficial. Al sintetizar los actos y suprimir la palabra, el cinematógrafo pone la verdad y la severidad de los actos a disposición de los nuevos psicólogos, y ésta no es la menor de sus bazas.

Convenía, pues, un silencio bastante prolongado para olvidar las antiguas palabras deterioradas, envejecidas, cuando incluso las más hermosas carecen ya de efigie, y dejando penetrar en uno mismo el enorme flujo de las fuerzas y de los conocimientos modernos, encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad, pero los artistas valiosos titubean y las pantallas se mantienen a la espera, las pantallas, estos grandes espejos blancos siempre dispuestos a enviar a las multitudes atentas el gran rostro silencioso del Arte con sonrisa mediterránea.

Pero ya se perfilan unos cuantos Cristóbales Colón de la luz... y el magnífico combate de los negros y de los blancos comenzará en todas las pantallas del mundo. Se han abierto las esclusas del nuevo Arte. Las imágenes innumerables se apiñan y se ofrecen, múltiples, a nuestras posibilidades. Todo es, o será, posible. Una

gota de agua, una gota de estrellas; la Arquitectura social, la Epopeya científica, la vertiginosa visión de la Cuarta Dimensión de la existencia con el acelerado y el ralentí. Las cosas más inanimadas corren hacia nosotros como unas mujeres deseosas de girar, y las contemplamos en la luz mágica como si jamás las hubiéramos visto.

El cine se convierte en un arte de alquimista del que podemos esperar la transmutación de todos los demás si sabemos tocar su corazón: el corazón, ese metrónomo del cine.

¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!

Al igual que a la tragedia formal del siglo XVII, convendrá, en efecto, atribuir al film del futuro unas reglas estrictas, una gramática internacional. Sólo encerrados en un corsé de dificultades técnicas estallarán los genios. En lugar de producir, como hace ahora, miríadas de hojas, la pantalla producirá frutos. Existirá entonces un estilo, y el estilo obedece a unas leyes. Nuestro Arte precisa una ley dura, exigente, que rechace a cualquier precio lo agradable o lo original, que deje de lado el virtuosismo y la fácil trasposición pictórica: la ley que rige la tragedia raciniana con un marco estricto que ya no permita la evasión. No gustar al ojo, sino correr directamente al corazón del espectador, abandonar a los que carecen de él para preocuparse de los que quieren abrir el suyo de par en par y conversar profundamente con éstos.

Cervantes dice a Sancho a través de Don Quijote esta frase admirable: «¡Así es desgraciadamente la vida, amigo Sancho, con la particularidad de que no tiene nada que ver con la que presenciamos en el teatro!»

¿Cabe una defensa más sublime del Arte en general y del nuestro en particular! De la misma manera que el reflejo del fuego en el cobre es más bello que el fuego, o la imagen de una montaña más bella en el hielo, también la imagen de la vida en la pantalla es más bella que la propia vida. Los valores se afirman y se afinan simultáneamente a través del marco que los aísla y, con ello, los selecciona.

Me permitiré citar íntegramente y sin comentarios, tan grande es la persuasión que florece en ellas, unas frases de M. Vuillermoz, uno de los mejores, por no decir el mejor, de los críticos que han comenzado a escuchar el eco de nuestras imágenes:

> El cinegrafista es capaz, a su antojo, de hacer hablar a las naturalezas muertas, de hacer sonreír o llorar a las cosas. Sabe

> igualmente extraer de la móvil armonía de un rostro humano unos efectos de una fuerza y de un encanto extremadamente matizados. Dispone de toda la gama de expresiones de los árboles, de las nubes, de las montañas y del mar. Ningún elemento bello o apasionante se sustrae a su penetrante mirada. Puede sugerir, evocar, hechizar; puede operar audaces asociaciones de ideas mediante la aproximación de las imágenes. Puede unir unos contrapuntos visuales de una fuerza irresistible, imponer ásperas disonancias o sostener amplios acordes. Puede desarrollar complacientemente un sentimiento o dejarlo vislumbrar con una discreción y una ligereza de toque que constituyen su patrimonio exclusivo. Sabe ir del *scherzo* al *andante* con una ligereza increíble, libar como una abeja el jugo de todas las flores y destilarlo en los alveolos del film. No conoce imposibilidades ni en el tiempo ni en el espacio.
>
> ¿Es tarea de artista o de artesano ordenar inteligentemente todas estas fuerzas mágicas para recrear un universo visto «a través de un temperamento»? ¿Es tarea de artesano dividir y soldar hábilmente los mil pequeños pedazos de realidad que arranca a las fuerzas vivas para formar con ellos una superrealidad engañosa, más intensa que la auténtica? ¿Es tarea de artesano reunir cien «minutos» dispersos del dolor o del amor de una mujer, cogidos al vuelo, en el instante fugaz de su paroxismo expresivo, y «sumarlos» en la pantalla para obtener un movimiento, una gradación, un *crescendo* cuya fuerza ignora el teatro?

¿Qué mejor apología puedo hacer yo después de tales palabras?

Me limitaré a abrir, en forma de corolarios, unos cuantos párrafos psicológicos.

Hasta ahora nos hemos equivocado. Ni teatro, ni novela, sino cinematógrafo. ¿Cómo diferenciarlos? Helo aquí:

El cine rechaza la evolución. Quiere unos actos con unos héroes evolucionados. Quiere el sexto acto de una tragedia y el libro que seguiría al final de una novela psicológica. Toma sus personajes como entidad, aceptados con su psicología de conjunto por la mirada, así como la explicación y el conflicto de los actos. No a las repercusiones psicológicas sobre las evoluciones, cosa que constituiría un grave peligro. Los ojos carecen de aparato digestivo; no hay tiempo para ello. Los cantares de gesta tomaban unos personajes muy definidos con unos perfiles psicológicos muy caracterizados, y cedían paso inmediatamente a los actos, y con los actos entendíamos mejor la psicología que con las palabras.

Otra cosa:

La realidad es insuficiente. Una joven llora porque su amante acaba de morir. Su desesperación y sus lágrimas no me bastarán. Con unos medios artificiales, música, pintura, poesía, intentaré derramar en esta alma que sufre realmente el drama que le pido que viva, una gota de arte, una gota de música o de rosa, sonoridad o perfume, contacto de un poema o visión de un cuadro que no ensancharán el campo de lo real, pero que le conferirán el brillante ropaje artístico que la propia vida no es capaz de ofrecerle, y alcanzaremos de este modo una verdad cinegráfica muy superior a la misma verdad humana, mediante la trasmutación estética que el Arte habrá aportado a dicha verdad.

¿Qué le falta al cine para ser más rico? Sufrimiento. Es joven, no ha llorado. Pocos hombres han muerto de él, por él, para él. El genio trabaja a la sombra del dolor hasta que dicha sombra se reconvierte en luz. El cine no ha tenido una sombra de dicho tipo, y a ello se debe que todavía no tenga sus grandes artistas.

Demasiadas personas hablan de él y muy pocas son las que precen verlo claro. Hay personas que tienen demasiado olfato y que van más allá del objetivo, como esos perros que al perseguir una liebre descubren al amante de su dueña. Van a la caza de los enemigos del cine, pero es a él a quien hieren a cada disparo.

Constantemente resuenan en nuestra corporación los gritos «¡Unámonos!», pero ¿qué ecos profundos despiertan? Cuando uno se da cuenta de cuán poco amigo es de sí mismo, ya no sorprende sentirse tan solo en el mundo.

No es pergeñando unos efectos de sol en la pantalla como se conseguirá fabricar la luz.

La llama que el artista posee en el instante en que aborda la escena se transmite mucho mejor a la pantalla que la que intenta robar al propio sol.

Intentad leer en la pantalla unos versos famosos. En general os sentiréis extremadamente decepcionados, como si sus defectos aumentaran bruscamente en detrimento de su calidad. Que los críticos realicen con toda imparcialidad la experiencia. Con ello no quiero dar a entender que la pantalla todavía es más temible que la gola arquitectónica o que el libro, y que exige unas flores perfectas o unos hermosos frutos maduros a fin de que todo lo que no ha florecido en un alma de artista parezca inmediata e indeleblemente falso.

La imagen sólo existe como representación de la fuerza de su

creador, pero esta representación puede ser más o menos visible y, sin embargo, actuar de idéntica manera, lo que quiere decir que si yo creo una imagen y otro crea *exactamente* la misma imagen, la impresión sobre el espectador no será de igual esencia, aunque la «calidad» de la imagen sea absolutamente idéntica. Poseen dos vidas diferentes a partir del potencial animador. Ahí reside el secreto que ningún crítico parece haber captado. Y ahí está el admirable lado «psíquico» del cine que está a punto de nacer.

El proceso de construcción de un guión es totalmente contrario al de la novela o del drama teatral. En él todo surge de fuera. Al comienzo flotan unas brumas, después se precisa un ambiente que os retiene y del que saldrá el drama; se ha creado la tierra, los seres todavía no existen. Se establecen unos caleidoscopios; se opera la selección entre ellos y quedan unos detalles, malvados, dorados, suaves o pérfidos, que llevan consigo los gérmenes o los disparadores del drama.

Se establecen unas antítesis; un paisaje nevado exigirá como contraste un paisaje de hollín o de ferrocarril; los complementarios se unen, a partir de entonces en la atmósfera ha nacido el drama. Está en esta cresta o en este torrente, en este tugurio o en este desierto, en este barco o en esta locomotora. Ya sólo nos queda por crear las máquinas humanas que lo habitarán.

Pasan unos seres, habitantes necesarios de esos ambientes seleccionados. A decir verdad, son fluidos y se diferencian tan poco a poco, las máquinas humanas están dispuestas. Comienza el ellos o las cosas. Tienen su color, su perfume, su voz.

De pronto, se fijan sobre ellos la atención, la poesía y el sufrimiento creador, los agarran y los detienen, y en el instante en que yo les contemplo ya existen, en la medida en que son hijos de las cosas sobre las que se apoyarán.

El drama toma cuerpo, la psicología se instala, el corazón late poco a poco, las máquinas humanas están dispuestas. Comienza el Arte del Cine.

El cine dotará al hombre de un nuevo sentido. Escuchará por los ojos. *Wecol naam roum eth nacoloss:* «Han visto las voces», dice el Talmud. Será sensible a la versificación luminosa de la misma manera que lo ha sido a la prosodia. Verá conversar a los pájaros y al viento. Un raíl será musical. Una rueda tan hermosa como un templo griego. Nacerá una nueva forma de ópera. Se oirá a los cantantes sin verles, qué alegría, y será posible la *Cabalgata de las Walkirias.* Shakespeare, Rembrandt y Beethoven harán cine, pues

sus reinos serán a la vez los mismos y más vastos. Tumultuosa y alocada inversión de los valores artísticos, floración súbita y magnífica de sueños inimaginables. No sólo imprenta, sino «fábrica de sueño», agua regia, pintura tornasolada para modificar a placer todas las psicologías.

¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!

Se produjo al comienzo un error inicial: el de creer que los ciegos son los únicos en no ver claro. Una gran parte del público conserva todavía en los ojos una nube cuyo análisis psicológico no realizaremos aquí para no revelar esta dolencia a aquellos de mis lectores que podrían, equivocadamente, creerse afectados de ella.

Y ponemos toda nuestra fuerza, todo nuestro entusiasmo ante nuestras imágenes, y depositamos detrás toda nuestra debilidad o nuestra melancolía desesperada. Las hacemos lo menos transparentes posible para que sólo se adivine la fuerza, pero unos ojos avezados podrían contemplarnos arrodillados a menudo detrás de ellas.

Todos los días, curiosos de todas partes acuden al estudio donde «ruedo» *Napoleón*. Entran con la sonrisa en los labios, con la despreocupación de quien entra en un *music-hall*, y casi siempre salen graves y reflexivos, por no decir meditabundos, como si un dios oculto acabara de abrirles bruscamente una puerta de oro. Han visto de cerca cómo se fabrica el drama, con más esfuerzo y dolor que el que la propia realidad aporta a nuestras casas. ¡Han visto cómo los ojos se convierten en rosetones de vitrales en los que las almas arden y se inflaman, cómo los primeros planos se convierten repentinamente en los grandes órganos de la emoción, y cómo un estudio puede convertirse, con la ayuda de la fe, en una auténtica iglesia de luz!

¡No cabe duda, ha llegado el Tiempo de la Imagen!

Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y las propias religiones, todas las grandes figuras de la Historia, todos los reflejos objetivos de las imaginaciones de los pueblos desde los más antiguos milenios, todos y todas esperan su resurrección luminosa, y los héroes se acumulan a nuestras puertas para entrar. Toda la vida del sueño y todo el sueño de la vida están dispuestos a moverse por la cinta sensible, y no es una ocurrencia absurda imaginar que Homero habría impreso en ella *La Ilíada*, o tal vez mejor *La Odisea*.

¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!

¿Explicar? ¿Comentar? ¿Para qué? Unos pocos de nosotros cabalgamos los corceles de nubes, y cuando luchamos es con una realidad para obligarlas a convertirse en sueño.

La varilla de avellano está enteramente en la cámara tomavistas y el ojo del Mago Merlín se ha convertido en su objetivo.

¿Copiar la realidad? ¿Para qué? «Los que no creen en la inmortalidad de su alma se hacen justicia a sí mismos», dijo Robespierre; los mismo digo de los que no creen en el cine. Jamás verán lo que pueden ver y negarán el mismo oro de la evidencia.

¡Cuántos espectadores no han visto en las imágenes de *La rueda* otra cosa que unas historias de locomotoras y de catástrofes ferroviarias! ¡Cuán pocos los que han visto entre ellas una catástrofe de los corazones mucho más elevada y dolorosa!

Un plano borroso hace decir a este mismo público: «¡Qué bonita fotografía!» o «No está claro», cuando con frecuencia no pretende ser otra cosa que un plano empapado de lágrimas. Los ojos confunden demasiadas veces lo que se mueve con lo que se estremece, lo que se agita con lo que vibra; los corazones siguen estando demasiado alejados de los ojos para nuestro reino y, sin embargo, a través de unos signos inequívocos a los que hay que acostumbrarse, yo descubro que ha llegado el Tiempo de la Imagen.

El cono luminoso destila la alegría o el dolor inverso en un mismo segundo, y proseguirá años, tal vez durante siglos, esta misma destilación sobre las nuevas generaciones. Nunca la obra de arte habrá demostrado con mayor fuerza su omnipotencia en el Espacio y en el Tiempo.

Sí, ha nacido un Arte, flexible, preciso, violento, risueño, poderoso. Está por doquier, en todo, sobre todo. Todas las cosas corren hacia él, con mayor rapidez de aquella con que las palabras se alinean bajo la pluma cuando las convoca un pensamiento. Es tan grande que resulta imposible abarcarle en su totalidad, y hay quien al ver solamente sus manos, o sus pies, o sus ojos, exclama: «Es un monstruo que carece de alma.»

¡Ciegos! Un cuchillo de claridad ensancha poco a poco vuestros párpados. Mirad con atención. Unas sombras adorables y azules juegan sobre el rostro de Sigalion: son las Musas que danzan a su alrededor y le celebran exaltadamente.

¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!

Schiller escribía a Humboldt:

> Es lamentable que el pensamiento deba dividirse desde el principio en letras muertas, el alma encarnarse en el sonido para llegar al alma.

¿Hace falta un mejor comentario en nuestra defensa? Y realmente, hablando en serio, ¿necesitamos ser defendidos contra los ciegos?

El artista es un templo; los dolores entran en él bajo forma de mujeres, y salen convertidas en diosas. Nuestras imágenes deben tender a divinizar nuestras impresiones para que lleguen a fijarse de manera indeleble en el tiempo.

Hace treinta años que mantenemos prisionera a la luz del día y que intentamos arrancarle en nuestras pantallas nocturnas sus cantos más resplandecientes. ¿Cabe exigirnos, realmente, objetivos más magníficos?

El cine contempla silenciosamente a las demás artes y, como una temible esfinge, se pregunta qué partes vitales de ellas devorará.

Observad cómo el ojo de acero de la cámara gira en torno de una mujer desnuda. El objetivo, utilizando todos sus mágicos recursos, nos ofrecerá en pocos segundos toda la llama de las posibilidades plásticas y pictóricas de Praxíteles a Archipenko, pero con ello apenas ha comenzado el milagro. Cuando aparece Aladino, es cuando el objetivo abandona la epidermis y penetra en el cerebro de esta misma mujer desnuda y nos permite subjetivamente ver todo lo que siente y lo que piensa.

Esto me recuerda una página del gran Séverin-Mars que dice lo siguiente:

> ¿Qué arte tuvo un sueño más altivo, y a la vez más poético y más real? Considerado de este modo, el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión totalmente excepcional, y en su atmósfera sólo debieran moverse unos personajes de extremada inteligencia en los momentos más perfectos y más misteriosos de su carrera. Esta fijación en la eternidad de unos gestos humanos con la prolongación de nuestra existencia y todas las conmovedoras, agradables y terribles confrontaciones que supone entre el pasado y el futuro, es algo maravilloso.

Por otra parte, el cine nos devuelve a la ideografía de las escrituras primitivas, al jeroglífico, a través del signo representativo de cada cosa, y es probable que ahí resida su mayor capacidad de futuro.

El cine llevará a pensar más directamente, con mayor exactitud. Mediante un prodigioso salto hacia atrás, hemos vuelto al plano de expresión de los egipcios que deben ser considerados los más grandes entre nuestros grandes antepasados. El lenguaje de las imágenes todavía no está a punto porque nuestros ojos todavía no están habituados a ellas. Todavía no hay un respeto y un culto suficientes hacia lo que expresan. La mayoría del público todavía no está preparado. Se necesitan espectáculos de transición, y nuestra renunciación cotidiana pero voluntaria consiste en quedarnos por debajo de nuestros deseos para que la multitud pueda superar su indolencia.

Hace unos cuantos años escribí lo siguiente:

> Al igual que un hada, la poesía puede rodear la pantalla con sus brazos transparentes; penetrará en ella con gran dificultad, pues ahí reside el mayor y temible problema; ¿la fijaremos en nuestras imágenes o bien permanecerá entre ellas, presente, y, sin embargo, siempre invisible, unida por un pacto secreto a las demás Artes que le prohíben presentársenos objetivamente?

Yo no conocía suficientemente al joven dios del silencio, y después entendí que de entre todas las musas la poesía era su predilecta.

¿Un gran film?

Música: a través del cristal de los espíritus que se enfrentan o se buscan, a través de la armonía de los retornos visuales, a través de la misma calidad de los silencios.

Pintura y escultura por la composición.

Arquitectura por la construcción y la ordenación.

Poesía por las bocanadas de sueño robadas al alma de los seres y de las cosas.

Y Danza por el ritmo interior que se comunica al alma y que le obliga a salir de uno mismo y mezclarse con los actores del drama.

En él sucede todo.

¿Un gran film? Encrucijada de las artes que ya no se reconocen al salir del crisol de la luz y que reniegan inútilmente sus orígenes.

¿Un gran film? Evangelio del mañana. Puente de sueño tendido de una época a otra, Arte de alquimista, obra magistral para la mirada.

¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!

La armonía visual se ha convertido en sinfonía

ABEL GANCE

[...]. En un momento determinado, la posibilidad de inventar unos ritmos nuevos, de captar los de la vida, de intensificarlos y variarlos al infinito, se convirtió en el problema capital de la técnica cinematográfica. Yo creo haberlo resuelto inventado lo que después se denominó el *montaje rápido*. Creo que en *La rueda* se ven por vez primera en la pantalla unas imágenes de tren embalado, de cólera, de pasión y de odio, sucediéndose con una rapidez creciente y surgiendo las unas de las otras en un orden y un ritmo imprevisibles, desencadenamiento de visiones al que se le dio en la época un carácter apocalíptico, y cuya utilización ha llegado a ser tan habitual en nuestra sintaxis cinematográfica como la enumeración o la inversión en la sintaxis literaria.

No era suficiente. Debíamos ir más lejos en la fotografía y la trasposición del movimiento. El aparato tomavistas, el único inmóvil, ocupado en captar todos los movimientos prodigiosos y desconocidos que se desarrollaban en torno a él, debía entrar a su vez en el baile. Lo pusimos en movimiento, y creo ser uno de los que lo llevaron al corazón del espectáculo de la vida: lo subí a un carro, lo hice rodar como una pelota por el suelo, lo até al cuello y al vientre de caballos lanzados al galope, lo colgué de un hilo, como un péndulo, e hice sonar en el espacio; lo hice subir y bajar, lo lancé al aire como un proyectil de cañón, lo esgrimí contra un pecho como un sable, lo acuné en las olas, en fin, lo até a un hombre e hice caminar, correr, volver la cabeza, arrodillarse,

levantar el ojo de sus objetivos hacia el cielo; lo convertí en un ser vivo, un cerebro y, más aún, intenté darle un corazón.

Un corazón. Eso me recuerda la profecía de un místico: «Cuando la máquina se convierta en espíritu, el mundo se salvará.» Al menos, cuando este momento haya llegado, nuestro arte volará con sus alas totalmente desplegadas [...].

[...]. He utilizado frecuentemente en mis films una técnica más avanzada y más audaz que la de mis colegas. La esencia de dicha técnica consiste en hacer pasar las leyes profundas del ritmo a primer plano. Ya han visto como esta tendencia se expresa en *La rueda* mediante el montaje acelerado. En *Napoleón* se manifiesta por la movilidad y la creciente independencia del aparato tomavistas, y por una utilización especial de la sobreimpresión que hace aparecer *por delante* de los personajes y de sus rostros la imagen translúcida de sus pasiones y de sus pensamientos, como si, según la hermosa expresión de Nietzsche, fuera realmente «el alma que rodea el cuerpo». Aquí, la imagen del alma precede a los cuerpos, sirve de vínculo entre ellos, corre y revolotea de uno a otro como una llama, de tal manera que a través del drama me gustaría evocar la gran hoguera de donde surgen los seres. En el episodio de la batalla de bolas de nieve, por ejemplo, el ritmo puro tiende a recubrir la anécdota, la aparición constante de las líneas de fuerza plásticas y musicales rodea el relato visual, multiplicándolo y desplazándolo infinitamente, hasta el punto que se convierte en un pretexto para los arabescos fulgurantes que surgen de él y desaparece, invisible, igual que la cañería que conduce el agua desaparece detrás de la magia de las gavillas soleadas.

Al violentar la mayoría de nuestros hábitos visuales, he especulado, por consiguiente, en aquellos instantes con la percepción rápida y simultánea de las imágenes por mi público, no cada segundo, sino en ocasiones cada cuarto e incluso cada octavo de segundo. Los ojos de nuestra generación soportan difícilmente en esos instantes de paroxismo semejantes esfuerzos, pero es necesario construir estos contrapuntos visuales que nuestros hijos considerarán elementales, y que, pese a todo, una atención mantenida permite captar en su mayor parte.

Acabo de hablar de contrapuntos visuales. Y es que el cine tiende a parecerse cada vez más a la música. Un gran film debe ser concebido como una sinfonía, como una sinfonía en el tiempo y como una sinfonía en el espacio. Una orquesta está compuesta de cien instrumentos con los que todas las secciones interpretan

conjuntamente unas partes diferentes. El cine debe convertirse en una orquesta visual tan rica, tan compleja y tan monumental como la de nuestros conciertos. Pues bien, mediante las reimpresiones [...] he intentado rivalizar con la música yuxtaponiendo en el espacio, como si fueran unos instrumentos, unas figuras, unas visiones transparentes que se oponen, se enfrentan, se funden, mueren, renacen, igual que una armonía viviente. Pero esto no era suficiente porque estas armonías visuales estaban obligadas a recubrirse incesantemente en una superficie angosta y siempre idéntica. Fue entonces cuando inventé la triple pantalla. Y la armonía visual se convirtió en sinfonía. Pude proyectar en tres pantallas, dispuestas en forma de tríptico, tres escenas diferentes, pero siempre armonizadas, y ensanchar formidablemente de dicho modo el campo de nuestra visión espiritual. Digo *espiritual,* fíjense bien, y no pintoresca, pues aquí no se trata de ampliar el escenario del drama, sino de crear unas armonías visuales, de transportar la imaginación del espectador a un mundo sublime y nuevo. Piensen que al combinar la sobreimpresión con la visión tríptica he logrado obtener en el episodio de la doble tempestad de mi *Napoleón* un auténtico fresco apocalíptico, una sinfonía moviente en la que, a razón de ocho reimpresiones por pantalla, aparecen en determinados momentos veinticuatro visiones entrelazadas.

Con la tempestad de la Convention en *Napoleón* he intentado realizar por vez primera la música sinfónica en la pantalla. Pero qué tragedia tener que construir por sí mismo su gama y tener tan pocos oyentes para escuchar esta música luminosa...

(Conferencia, 22 de marzo de 1929)

Hemos visto millones, tal vez incluso billones de imágenes en su orden vertical; a la larga, han llegado a devorarse entre sí, dejándonos únicamente los vapores informes de recuerdos semejantes a los de las rosas de los caleidoscopios en los ojos de los niños. Así que si bien ya no creo excesivamente en la virtud de una imagen, creo, en cambio, en el relámpago que brota del choque simultáneo de dos o de varias imágenes, dispensándonos un poder milagroso: el don de la ubicuidad. Este sentimiento de la cuarta dimensión nos permite suprimir la noción «tiempo-espacio» y encontrarnos en todas partes y en todo, en la misma fracción de segundo. Estos «despegamientos» de nuestros hábitos de pensar y

de ver operarán auténticas curaciones del alma. Puedo predecirles unos entusiasmos delirantes similares tal vez a los inefables que conocieron los trágicos griegos en sus inmensos estadios delante de 20.000 espectadores ansiosos. Quiérase o no, el cine camina hacia estos grandes espectáculos en los que el espíritu de los pueblos se forjará sobre el yunque de un arte colectivo. El éxito de los *drive-in* en Estados Unidos de América es alguno de los signos precursores.

Al introducir la Polyvision esta música visual bajo forma de un contrapunto comparable a la entrada del coro antiguo en la tragedia griega, ensanchará bruscamente los párpados modernos que ya no creían en los milagros. Basta con releer *El Origen de la Tragedia* de Nietzsche para entender que el camino es el que yo señalo.

El choque emocional del montaje horizontal simultáneo puede corresponder al cuadrado del que nos procuran las imágenes alterarán los valores obsoletos. El «cine-movimiento», maltrecho una saciedad, y a consecuencia de ella una deserción de las salas actuales, no por ello el hambre del público es menos voraz si se le ofrece un alimento diferente y más sustancioso. Ofrezco a su apetito visual el nuevo lenguaje de la Polyvision. Se abrirán terrenos insólitos, surgirán mundos increíbles de poesía, que alterarán los valores obsoletos. El «cine-movimiento» maltrecho desde el origen del sonoro, recuperará sus extraordinarias prerrogativas y las disputará triunfalmente a la palabra, que sin necesidad de desaparecer pasará a convertirse en su sierva. El cine jugara [...] la carta de la Polyvision de la misma manera que la música jugó y ganó en el siglo XIV la carta de la polifonía.

Sobre el arroyuelo de la narración en la pantalla única, yo abro a capricho las compuertas de los afluentes que toda la orquestación visual simultánea pone a mi disposición. La narración, inicialmente absorbida y sumergida, se libera de cuanto obstaculizaba su marcha para no ser más que la perla o el diamante de espuma que remonta cuando es necesario la cresta de las olas: ¡eso es la Polyvision!

El auténtico cine recupera entonces sus derechos sobre el orador de la narración. También la pintura es un arte de mostrar las cosas. Durante siglos el cuadro ha intentado ser un relato inmóvil. Contemplen su evolución. Ya no necesita la narración, o al menos utiliza una narración contraída, sintética, en la que el color recupera el lugar principal. En mi opinión, la impotencia del

cine residía precisamente en tender exclusivamente a la narración [...].

Que no se me haga decir que no hace falta una historia, e incluso una buena historia, para hacer un film *polyvisado;* digo únicamente que no se debe sacrificar el cine a la narración y que hay que darle las alas de la poesía que, hasta el momento, sólo han sido para mí unos muñones de pingüino.

(*Les Cahiers du Cinéma*, diciembre de 1954)

28. El cine sonoro y la música en el cine

El 6 de octubre de 1927 fue la fecha convencional que la Historia del Cine adoptó para fijar el comienzo del periodo sonoro. Pero en rigor esa fecha no separa de manera precisa dos épocas, porque ya existió alguna forma de cine sonoro antes de ella y porque el cine mudo continuó hasta poco después. Con mayor exactitud cabría apuntar:

a) *los diversos experimentos técnicos, iniciados hacia 1913, que culminarían con los* Phonofilms, *de Lee DeForest desde 1921;*
b) *la adopción del sistema Vitaphone por la Warner Brothers, lo que derivó en una serie de films cortos y en el agregado de una banda sonora, pero solamente musical, al largometraje* Don Juan *(estrenado en agosto de 1926);*
c) *la aplicación del sistema Vitaphone a diálogos y canciones, con un primer paso famoso en* El cantante de jazz (The Jazz Singer) *(que se estrenó el 6 de octubre de 1927).*

Pero después de ese último y decisivo paso, Hollywood diversificó inevitablemente su producción. Algunos films fueron enteramente mudos, otros tuvieron efectos sonoros parciales, otros se propusieron ser sonoros. De hecho se produjo un periodo de transición, que llegó hasta 1929 y que tenía varios fundamentos. Ante todo fue lento el equipamiento de la producción para las diversas empresas. En segundo lugar, los equipos se completaron por la preparación técnica o la contraposición del personal adecuado. Y, fundamentalmente, era preciso que se equiparan las salas exhibidoras, proceso éste comenzando por las de Estados Unidos y siguiendo por las del extranjero, una adecuación desarrollada entre 1930 y 1933.

Esos años críticos se caracterizaron por vastos problemas industriales,

comerciales y financieros. Dentro de Hollywood, un dato elocuente fue la renovación de los planteles de intérpretes, interrumpiéndose la carrera de aquellos cuya voz o dicción no se estimaron adecuados (Dorothy Gish, Constance Talmadge, Betty Bronson, Marguerite De La Motte, Karl Dane, por ejemplo), y la de diversos actores extranjeros (como Emil Jannings y Conrad Veidt), mientras comenzaba, en cambio, la fama de otros que en su mayor parte provenían del teatro (Katharine Hepburn, Spencer Tracy, James Cagney, Fredric March, Bette Davis, Paul Muni).

En las cinco décadas siguientes mucho se ha escrito sobre los problemas técnicos, industriales y estéticos del sonido, más sus derivaciones inmediatas, como el diálogo, la música y los efectos especiales. Los textos que más importan son los del periodo 1928-1933, porque se refieren específicamente a la crisis de aquella transición. Como ejemplos se han elegido aquí algunos artículos firmados por Charles Chaplin, por el compositor francés Darius Milhaud, por el director alemán Walter Ruttmann, por el director polaco-francés Jean Epstein, por el dramaturgo de la Academia Francesa, Marcel Pagnol, más que el famoso Manifiesto de los soviéticos Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, lanzado en el mismo momento en que el cine sonoro comenzaba.

El texto de Chaplin alude directa o indirectamente a su propio dilema personal. Cuando el cine sonoro se iniciaba en 1927, Chaplin había obtenido ya su independencia como productor y estaba en condiciones de afrontar la crisis económica del sonido. Pero tenía, en cambio, un serio problema estético, porque su personaje Charlot era esencialmente mudo; era un símbolo, una metáfora poética que se malograría con el añadido de los diálogos. El dilema fue de particular importancia para Chaplin. Allí comenzó lo que muchos entendieron como una inadaptación suya a la expresividad del cine sonoro.

El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies*! *

CHARLES SPENCER CHAPLIN

¿Los *talkies*?[1] ¡Podéis afirmar que los detesto!... Se disponen a estropear el arte más antiguo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio.

Derriban el edificio actual de la pantalla, la corriente que ha creado las estrellas, los cinéfilos, la inmensa popularidad del cine, la atracción de la belleza.

Porque la belleza es lo más importante del cine. La pantalla es pictórica. Imágenes. Chicas y chicos encantadores en unas escenas adecuadas. ¿Decís que no saben interpretar? Está claro que no tienen talento. ¿Y qué? ¿A quién le importa?

Es evidente que yo prefiero ver —digamos a Dolores Costello— en cualquier argumento, que a una actriz teatral de edad madura recitando su diálogo en unos repulsivos primeros planos...

Belleza; belleza y *sex-appeal*. Ahí están los dos elementos que han hecho del cine lo que hoy es. Ahí están los dos elementos que han llevado al público a frecuentar las salas oscuras, eso es lo que desean y lo que les interesa.

---

* Texto publicado originalmente en el *Motion Picture Herald Magazine*, Nueva York, 1928.

[1] Nombre con el que se designaba inicialmente a los films hablados, del inglés *to talk* = hablar.

En mi nuevo film *Luces de la ciudad* no utilizaré la palabra. No la utilizaré jamás. Sería fatal para mí. Y no alcanzo a entender por qué la utilizan quienes podrían prescindir totalmente de ella; Harold Lloyd, por ejemplo.

Pero sí utilizaré un acompañamiento musical sincrónico y grabado. Es algo muy distinto, y de una importancia y un interés inestimable para nosotros. Muchas personas que jamás han podido oír música de verdad, ahora la podrán oír en el cine.

El film hablado ataca las tradiciones de la pantomima que nos ha costado tanto esfuerzo introducir en la pantalla, y a partir de las cuales debe ser juzgado el arte cinematográfico.

El film hablado destruye toda la técnica que hemos adquirido. Historia y movimiento se someten a la palabra para permitir una reproducción exacta de sonidos que la imaginación del espectador puede percibir. De manera insensible nuestro juguete se ha convertido en una forma de arte reconocida. Los actores saben que el objetivo no graba unas palabras, sino unos pensamientos. Unos pensamientos y unas emociones. Han aprendido el alfabeto del movimiento, la poesía del gesto.

Ahora el gesto comienza donde acaba la palabra.

Las emociones extremas del alma son mudas, animales, grotescas o de una belleza inefable. Pensad en el asesino que se desgarra a sí mismo cuando contempla al jurado. Pensad en una madre besando la manecita del niño que sostiene en sus brazos. En ambos casos el objetivo nos saca del apuro.

El cine no tiene ninguna relación con el teatro; quienes creen lo contrario se equivocan. Es totalmente original. En *La quimera del oro* muestro un almohadón; las plumas blancas bailan sobre la pantalla negra. En el teatro es imposible conseguir este efecto. Por otra parte, ¿qué podrían añadir las palabras a la vivacidad de la escena?

El arte cinematográfico se parece a la música más que a cualquier otro arte. Cuanto más trabajo, más me sorprenden sus posibilidades y más seguro estoy de que actualmente sabemos muy poco de ellas.

Los productores afirman que el público está cansado de films mudos, que reclama films hablados, films en color, films estereoscópicos. Dicen sandeces y lo saben. Lo que el público quiere es una diversión para una tarde.

No puedo soportar las canciones filmadas o los aguafuertes de colores. Con el teatro ya poseemos una perfecta forma de arte

tridimensional. Al trasladar las obras teatrales a la pantalla, el film hablado se convierte en un sucedáneo del teatro. Peor todavía, un sustituto del arte teatral en lugar del propio arte.

Falsificación de un arte más antiguo y más importante, sólo posee el valor de una copia de un viejo maestro. No es más que un hábil facsímil facilitado por la perfección de un sistema mecánico.

Los ingresos del film hablado *El loco cantor* desequilibran provisionalmente la industria. Los productores y los exhibidores creen que es posible recomenzar indefinidamente.

Se transforman totalmente los estudios, se preparan nuevos escenarios, se instalan aparatos de grabación de sonido para explotar la locura del momento. Sin embargo, mi confianza en el film mudo permanece intacta.

Estoy seguro de que debo mi éxito a mis dotes de mimo. No he llegado al cine procedente del drama severo como algunas *vedettes* actuales. A excepción de una aparición en un escenario londinense en el papel de Billy, ordenanza de Sherlock Holmes[2], sólo practiqué en la famosa compañía Karno.

Los espectáculos de Karno respetaban todas las tradiciones de la pantomima. Acrobacias y payasadas, risa trágica y compasiva, melancolía, sketches, danzas y juegos malabares sobriamente mezclados expresaban la incomparable comicidad inglesa. Aparecían ladrones de bicicletas, jugadores de billar, borrachos que vuelven a casa, clases de boxeo en los bastidores de un *music-hall*, ilusionistas que fallan sus trucos, cantantes que se disponen a cantar y no lo consiguen. Cada número se realiza con esa impasibilidad que provoca indefectiblemente la risa. Todos los efectos hacían blanco con tanta seguridad como el puño de un gran boxeador. Todas las estratagemas sacudían al público como un cañonazo.

Era imposible mejor escuela para un mimo de la pantalla, pues la esencia del cine es el silencio. En mis films yo no hablo jamás. No creo que mi voz pueda añadir nada a ninguna de mis comedias. Al contrario, destruiría la ilusión que quiero crear, la de una pequeña silueta que simboliza la extravagancia, de un ilusionista, no un personaje real, sino una idea humorística, una abstracción cómica.

---

[2] Se refiere a la obra titulada precisamente *Sherlock Holmes*, que representó en 1902 cuando ya se había dado a conocer en los escenarios desde el último año del siglo pasado. En la *troupe* de Fred Karno no ingresó hasta 1907.

Si mis comedias mudas siguen divirtiendo por una tarde al público, me sentiré totalmente satisfecho...

FILMS CITADOS

El loco cantor (The Singing Fool, 1928), de Lloyd Bacon.
Luces de la ciudad (City Lights, 1931), de Charles S. Chaplin.
La quimera del oro (The Gold Rush, 1925), de Charles S. Chaplin.

Diez meses después del inicio oficial del cine sonoro en el cine norteamericano, los realizadores soviéticos Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov unieron sus firmas en el que sería su famoso Manifiesto sobre los principios que el nuevo invento debería respetar en el futuro. El Manifiesto fue publicado inicialmente en Leningrado y prontamente reproducido en el exterior. En ese momento la Unión Soviética no tenía todavía sonido en su cine, un hecho que provocaría, entre otras consecuencias, el viaje de Eisenstein a Europa occidental, Estados Unidos y México.

Contrapunto orquestal*

SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN/VSEVOLOD ILARIONOVITCH PUDOVKIN/GRIGORY VASILIEVITCH ALEKSANDROV

El sueño largo tiempo acariciado del cine sonoro es una realidad.

Los norteamericanos han inventado la técnica del film hablado y lo han llevado a su primer grado de utilización práctica.

Alemania, asimismo, trabaja muy seriamente en idéntico sentido. En todas las partes del mundo se habla de esta cosa muda que finalmente ha encontrado su voz.

Nosotros, que trabajamos en la Unión Soviética, somos plenamente conscientes de que nuestros recursos técnicos carecen de la envergadura suficiente para permitirnos esperar un éxito práctico y rápido en este camino.

Pero ello no impide que consideremos interesante enumerar un cierto número de consideraciones preliminares de naturaleza teórica, teniendo en cuenta, además, que si no estamos mal informados, parece que este nuevo progreso tiende a orientarse por un mal camino.

Pues una concepción falsa de las posibilidades de este descubrimiento técnico no sólo puede estorbar el desarrollo del cine-arte, sino que también podría aniquilar su auténtica riqueza de expresión actual.

---

* Título original: *Zaiavka;* texto publicado originalmente en *Zhizn Iskusstva* [La vida del arte], núm. 32, 1928.

El cine contemporáneo, al actuar, como lo hace, por medio de imágenes visuales, produce una fuerte impresión en el espectador y ha sabido conquistar un lugar de primer orden entre las artes.

Como sabemos, el medio fundamental —y, por añadidura, único— mediante el cual el cine ha sido capaz de alcanzar tan alto grado de eficacia es el *montaje*.

El perfeccionamiento del montaje, en tanto que medio esencial de producir un efecto, es el axioma indiscutible sobre el que se ha basado el desarrollo del cine.

El éxito universal de los films soviéticos se debe en gran parte a un cierto número de principios del montaje, que fueron los primeros en descubrir y en desarrollar.

1. Así, pues, los únicos factores importantes para el desarrollo futuro del cine son aquellos que se calculen con el fin de reforzar y desarrollar sus invenciones de montaje para producir un efecto sobre el espectador.

Al examinar cada nuevo descubrimiento, situándose en esta perspectiva, es fácil demostrar el escaso interés que ofrece el cine en color y en relieve en comparación con la gran significación del sonido.

2. El film sonoro es un arma de dos filos, y es muy probable que sea utilizado de acuerdo con la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público.

En los primeros tiempos asistiremos a la explotación comercial de la mercancía más fácil de fabricar y de vender: el film *hablado,* en el cual la grabación de la palabra coincidirá de la manera más exacta y más realista con el movimiento de los labios en la pantalla, y donde el público apreciará la ilusión de oír realmente a un actor, una bocina de coche, un instrumento musical, etc.

Este primer periodo sensacional no perjudicará el desarrollo del nuevo arte, pero llegará un segundo periodo que resultará terrible. Aparecerá con la decadencia de la primera realización de las posibilidades prácticas, en el momento en que se intente sustituirlas con dramas de «gran literatura» y otros intentos de invasión del teatro en la pantalla.

Utilizado de esta manera, el sonido destruirá el arte del montaje.

Pues toda incorporación de sonido a estas fracciones de montaje las intensificará en igual medida y enriquecerá su signifi-

cación intrínseca, y eso redundará inevitablemente en detrimento del montaje, que no produce su efecto fragmento a fragmento, sino —por encima de todo—, mediante la *reunión* completa de ellos.

3. Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje.

Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su «no coincidencia» con las imágenes visuales.

Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo *contrapunto orquestal* de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos.

4. El nuevo descubrimiento técnico no es un factor casual en la historia del film, sino una desembocadura natural para la vanguardia de la cultura cinematográfica, y gracias a la cual es posible escapar de gran número de callejones que realmente carecen de salida.

El primero es el subtítulo, pese a los innumerables intentos realizados para incorporarlo al movimiento o a las imágenes del film.

El segundo es el fárrago explicativo que sobrecarga la composición de las escenas y retrasa el ritmo.

Día a día los problemas relativos al tema y al argumento se van complicando. Los intentos realizados para resolverlos mediante unos subterfugios escénicos de tipo visual no tienen otro resultado que dejar los problemas sin resolver, o llevar al realizador a unos efectos escénicos excesivamente fantásticos.

El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual), introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y de resolver los complejos problemas con que nos hemos tropezado hasta ahora, y que nunca hemos llegado a resolver por la imposibilidad en que nos hallábamos de encontrarle una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales.

5. El *«método del contrapunto»* aplicado a la construcción del film sonoro y hablado, no solamente no alterará el carácter *internacional* del cine, sino que realzará su significación y su fuerza cultural hasta un punto desconocido por el momento.

Al aplicar este método de construcción, el film no permanecerá confinado en los límites de un mercado nacional, como sucede

en el caso de los dramas teatrales y como sucedería con los dramas teatrales filmados. Al contrario, existirá una posibilidad todavía mayor que en el pasado de hacer circular por el mundo unas ideas susceptibles de ser expresadas mediante el film.

Las opiniones de Darius Milhaud (1892-1974) sobre el nuevo cine sonoro tienen su importancia histórica, primero porque proceden de quien ya entonces era un compositor de renombre, que luego compondría mucha música para el cine francés de 1929-1939, y, en segundo lugar, porque su perspectiva crítica incluye los problemas de poner música al cine, capítulo esencial para los nuevos enfoques estéticos.

Dos experiencias de film sonoro*

DARIUS MILHAUD

En 1927 tuve ocasión de oír el Vitaphone en Nueva York y ya en aquel momento vislumbré las inmensas posibilidades de esta nueva forma de utilizar la música en el cine. Era un film de Sydney Chaplin larguísimo[1]. La adaptación sinfónica, a cargo de la Orquesta Filarmónica, inundaba los oídos de un sonido denso, confuso, como una especie de niebla sonora repleta de buenas intenciones pero que dejaba desconcertado y turbado. Después, a título de demostración, se escuchó jazz, un cantante acompañado al piano, un vuelo de gaviotas con sus gritos, un zumbido de motor de avión, un cuarteto de cuerda. Luego se produjo una especie de descongestión, se respiraba mejor, las sonoridades de instrumentos solistas o de teclado, la voz humana, los ruidos surtían efecto, alcanzaban su finalidad, que es la fiel devolución del sonido emitido. El error consistía en querer utilizar la gran orquesta. Las experiencias realizadas en los festivales de Baden-Baden en 1927 y 1928 con el Triergon confirmaron las observaciones que ya había hecho en Estados Unidos.

Más tarde llegaron los films sonoros de todas clases con sus virtudes, sus defectos, sus peligros, sus esperanzas, sus trampas.

Enseguida, ¡qué enorme avalancha de procedimientos fáciles,

* Texto publicado originalmente en *La Revue du Cinéma,* primera serie, núm. 5, París, 15 de noviembre de 1929.

[1] Se refiere a *The Better 'Ole* (1926), de Charles «Chuck» Riesner, con Sydney Chaplin, Lilian Hall Davis y Jack Ackroyd.

primarios! No se resiste a la tentación de hacer oír sincronizándolas las doce campanadas del mediodía cuando la pantalla nos muestra un reloj de pared indicando dicha hora, o el ruido de un coche, de un tren, de un avión, que pasan, o el de una muchedumbre en agitación... o si no se «aprovecha» a un actor que tiene buena voz y se hallan mil pretextos para hacerle cantar, lo que da a la acción una lentitud insoportable. Existe siempre la tentación de querer abusar sin discriminación de una nueva invención; es tal el asombro de poder hacer cantar a un señor en la pantalla, que se le hacen soltar tonadillas a más y mejor, igual que en el cine de antes de la guerra se hacía hacer movimientos desmesurados y trepidantes a los actores de films para mostrar que se podía fotografiar el movimiento, que ya no se trataba de la proyección de la linterna mágica y que el actor, al expresarse únicamente a través de la pantomima, tenía que hacer gestos lo bastante elocuentes como para reemplazar a las palabras.

El film sonoro no ha hecho más que empezar, y ya su aplicación reviste una importancia considerable. ¿Qué pasaba, antes, cuando un compositor escribía una partitura especial para un film? Tan sólo unos cuantos cines de grandes dimensiones podían tener una orquesta lo bastante importante para ejecutarla; luego, en los pueblos pequeños, se proyectaba el film con cualquier adaptación y la partitura desaparecía para siempre. Gracias al film sonoro, va a ser grabada para siempre y en todas partes discurrirá al mismo tiempo que el film. ¡Qué impresionante difusión!

Desde el punto de vista de los archivos del folklore musical, el film sonoro va a prestar inapreciables servicios: resulta difícil imaginar músicas más horrorosas que las que nos han hecho oír cuando han aparecido en la pantalla danzas negroafricanas o de cualquier otro país exótico. A partir de ahora va a ser posible restituir las músicas auténticas correspondientes a las danzas que la pantalla nos ha descubierto desde hace tanto tiempo.

En Alemania se ha considerado la aplicación del film sonoro a nivel pedagógico. Cursos científicos de experimentación, clases de profesores del Conservatorio, conferencias de todo tipo que requieren una demostración, son filmados por el ojo y por el oído y transmitidos a las escuelas de todo el país.

En cuanto a las relaciones entre la música y el cine, el primer problema que se plantea es el de la sincronización.

Existen dos posibilidades: 1.ª Un cineasta compone un film

como un coreógrafo un ballet a partir de una obra musical ya escrita; en ese caso el músico no tiene que preocuparse del film. 2.ª Un músico escribe una partitura para un film ya existente; en este último caso, habrá que estudiar toda una nueva técnica de composición.

El problema de la sincronización ha sido en principio resuelto en Alemania con el cronómetro del doctor Robert-Karl Blum. Este aparato permite hacer pasar por un tablero dos bobinas de películas: una con el film, la otra con dos pentagramas musicales. Esta última bobina pasa mucho más lentamente que la otra. Se establecen entonces puntos de referencia exactos: a partir de ahí sólo hay que marcar con divisiones iguales, que estarán más o menos espaciadas según los movimientos metronómicos empleados, los tiempos de las medidas (lo que permite un cambio de medida siempre que la música lo haga necesario). Por último, sólo nos queda liberar la imaginación y llenar las casillas así preparadas. Para probar yo mismo este aparato, escribí la música para un film de actualidades semanales alemanas *(Wochenschau)*; esto me permitía establecer tantos pequeños fragmentos diferentes como distintos acontecimientos y encadenarlos con una exactitud de sincronización totalmente perfecta. Durante la audición, mientras la bobina de imágenes pasa por la pantalla, la bobina de música pasa por el pupitre del director de orquesta bajo un pequeño recuadro de cristal, permitiendo así seguir el movimiento exacto que la distancia establecida entre cada tiempo y regulada en la película por el compositor determina automáticamente. Luego se procede a la grabación de esta bobina con dos pentagramas manuscritos, bien en un disco, bien en una película (fotografía del sonido), y proyectar el film al mismo tiempo que la partitura se hace pasar por un altavoz. Durante la grabación se hacen varias pruebas para asegurarse de que la sincronización de las imágenes sea exactamente la misma en cada ensayo.

Ignoro a qué se debe que los grandes estudios alemanes de sonorización de la Tobis, situados en los terrenos de la Ufa, no quieran adoptar este aparato que ofrece la máxima precisión. Ahí es donde he grabado la partitura que había escrito para *La P'tite Lili*, de Alberto Cavalcanti[2]. Para la composición de esta obra he utilizado una técnica de orquesta especialmente adaptada a las actuales exigencias del micrófono (supresión del oboe que se oye

[2] Cortometraje que data de 1927.

mal, uso moderado de la flauta preferentemente suave, así como de los timbales y de la percusión); es probable que muy pronto los músicos puedan prescindir de estas dificultades y que los micrófonos estén suficientemente perfeccionados para grabar los diferentes timbres de la misma forma. En cambio, para que la música se «ajuste» al film he tenido que recurrir a procedimientos totalmente empíricos: medir el film con una cinta métrica tomando notas; hacer todo tipo de cálculos sobre la proporción del número de imágenes por segundo y por metro; componer a ciegas, con los ojos fijos en la aguja de los segundos de mi reloj, una música que, debido a la total ausencia de métodos científicos, corre el peligro de cambiar de movimiento según la interpretación del director de orquesta. El mismo inconveniente existe en el estudio de grabación. Se graban unos cien metros de una vez, o sea, unos tres minutos y medio de música aproximadamente, y se llevan a cabo varias grabaciones de cada fragmento de cien metros para poder hacer una selección. El director de orquesta tan sólo dispone de puntos de referencia aproximativos, y a pesar de todas las precauciones tomadas, se ve obligado a acelerar o aminorar el movimiento musical para llegar exactamente en el momento preciso a subrayar una determinada imagen con el acorde o la frase que le corresponde.

Una vez terminado este trabajo, pueden ser apreciadas las facilidades ofrecidas por la grabación en película. Como se dispone de varias pruebas para cada fragmento, se pueden intercambiar uno o varios grupos de medidas. Basta cortar y volver a pegar. Me acuerdo de un «gallo» del coro que fue eliminado así y sustituido por la nota exacta que el cantante de coro había repetido en una cola de película al final de la grabación para poder llevar a cabo la sustitución.

Esto constituye una enorme ventaja frente al disco, ya que el mínimo error, el mínimo ruido (un instrumentista que no pasa la página con el requerido silencio, una silla que se mueve, etc.) obliga a volver a empezar desde el principio. Fue lo que me ocurrió mientras hacía un disco para Columbia, cuando un perro se puso a ladrar desde la calle.

Una vez hecha la selección definitiva de los fragmentos de las películas sonoras se procede a empalmarlos. El trabajo está terminado. Pero, lamentablemente, todavía no se han superado todas las dificultades. La calidad de la sonoridad depende de la proyección. Una débil proyección nos hará oír la música como a

través de una capa de guata. La música de *La P'tite Lili* había sido perfectamente grabada gracias a los esfuerzos del director de orquesta Zeller y de los ingenieros técnicos supervisados por un joven compositor, Wagner Regeny. Tuve ocasión de oírla en los estudios de la Tobis en Berlín de una forma impecable. La presentación tuvo lugar en el Festival de Baden-Baden. Mala proyección: audición deplorable, amortiguada, sorda. Resulta descorazonador cuando se piensa que una película así sonorizada se pasa en todas las poblaciones de Alemania y que no se tiene ninguna garantía sobre la calidad de la transmisión.

No hay que olvidar que el film sonoro sólo está en sus principios y que los sistemas de sincronización, de grabación, de proyección se irán perfeccionando. A pesar de todo me ha gustado mucho realizar estas dos experiencias.

Para nuestra diversión personal, estaría bien que se fabricase un aparatito que nos permitiese grabar la voz de nuestros amigos, la risa de los niños que nos rodean, los ruidos de la calle, etc., y hacer a la vez un breve film cinematográfico con un aparato para amateurs.

El realizador alemán Walter Ruttmann (1887-1941) desarrolló un estilo muy personal, a la vez documental y vanguardista. A él se deben films abstractos, como la serie titulada Opus *(cuatro títulos, 1923 a 1925) y el documento* Berlín. La sinfonía de una gran ciudad *(1927), en el que reunió material filmado por cuatro fotógrafos para describir un día completo de Berlín. Apenas había comenzado el cine sonoro cuando Ruttmann emprendió* La melodía del mundo, *donde recogió fragmentos visuales y sonoros de las fuentes más variadas, incluyendo unas palabras pronunciadas por el dramaturgo George Bernard Shaw. Estaba en la elaboración final de ese film cuando fueron recogidas estas apreciaciones suyas sobre el nuevo cine sonoro, al tiempo que subraya, como en el Manifiesto soviético, la necesidad de que el sonido sea un «contrapunto» de la imagen y no una reiteración.*

Revelación del mundo audible*

WALTER RUTTMANN

No sé si hace falta que diga que soy partidario del film sonoro y hablado. Si no, ¿cómo podría haber hecho *La melodía del mundo*?[1] El film sonoro es o debería ser la creación visual de una continuidad dramática, «secundada» como contrapunto por una continuidad acústica.

Cualquier material sirve, siempre que sea utilizado convenientemente. Las imperfecciones técnicas son menos peligrosas que una utilización de la técnica por sí misma.

La melodía del mundo no cayó demasiado bien en Alemania. La gente estaba descontenta porque no se hablaba. Se sentían mucho más atraídos por ver un nuevo «juguete» que por experimentar una nueva emoción. Y en efecto, ¡qué fantástico ver a un ser humano mover los labios, oír palabras y constatar con un placer infantil que están perfectamente sincronizadas!

«El hombre ve más de lo que oye.»

Su mirada es capaz de percibir todo lo que es visual, pero sólo oye en un estado de semiconsciencia. Únicamente los ruidos impresionantes llegan hasta él en un estado de plena conciencia. Por eso sólo he recurrido a los montajes de sonidos en los momentos culminantes de mi film.

---

* Texto publicado originalmente en *Pour Vous*, 12 de diciembre de 1928, como resultado de una entrevista que le hizo Jean Lenaver a su paso por París.

[1] *Melodie der Welt*, de 1929.

Las imperfecciones de la reciente técnica sonora que apenas empezamos a conocer nos hacían la labor muy difícil en ciertas ocasiones, pero precisamente superar estos obstáculos era algo en lo que me hallaba profundamente interesado. Ya que esta lucha me permitía vislumbrar la riqueza de estos nuevos medios de expresión que ninguna teoría puede todavía ni sospechar.

La imagen no puede ser reforzada por el sonido que pasa paralelamente, es decir, que hay que utilizar el sonido como contrapunto, en una asociación de ideas.

Por ejemplo: oímos una explosión y vemos la cara horrorizada de una mujer, o vemos una pelea de boxeo y oímos a la muchedumbre que grita, o se oye una melodía sentimental procedente de un violín y se ve una mano acariciando otra mano, o se oye la palabra y se ve la expresión del interlocutor.

Se abre una nueva fase del romanticismo. La realidad, vista a través de un intelecto y un corazón, penetrará en nuestra sensibilidad. El instrumento musical perfecto que es el film sonoro nos enseñará quizá más sobre el mundo audible que todo lo que el film mudo nos ha aportado sobre el mundo visible.

Este otro texto de Jean Epstein revalida la concepción del cine sonoro como una creación artística y no sólo como un registro de la realidad.

El cinematógrafo continúa*

Jean Epstein

La cualidad de vivir es superarse. El hombre no tuvo bastante con andar; inventó la rueda que es algo distinto de una pierna. No tuvo suficiente con nadar; y de ahí la hélice, que no es lo mismo que el látigo. Y cuando no tuvo bastante con ver, el hombre añadió a los sistemas micro y telescópicos el cinematógrafo, creando algo distinto del ojo. Ya que, considerar al cinematógrafo únicamente como un espectáculo, es como reducir la navegación a la navegación a vela de Meulan. El cinematógrafo es un conocimiento particular en la medida en que representa al mundo en su incesante movilidad, y general porque es de prever que, dirigiéndose muy pronto a todos los sentidos, va a permitirles a todos ellos superar sus límites fisiológicos. Los aspectos discontinuos, fijos, dejarán de tener tanto peso entre las bases de nuestra filosofía, incluso cotidiana. Veinte años transcurridos en tanteos no son suficientes para poder establecer ya ahora la importancia de la transformación que el cinematógrafo, expresión del movimiento exterior e interior de todos los seres, puede aportar al pensamiento. Ya ahora estamos corrigiendo nuestro espíritu a partir de una realidad en la que nada se detiene, donde los valores sólo existen en la medida en que son cambiantes, donde nada es, sino que deviene, donde un fenómeno sin velocidad es inconcebible.

* Texto publicado originalmente en *Cinéa-Ciné*, noviembre de 1930.

Fue, y continúa siendo muy importante movilizar al máximo el tomavistas; incorporarlo, automático, a los balones de fútbol lanzados verticalmente, a la silla de un caballo al galope, a las boyas durante una tempestad; mantenerlo agazapado por debajo del nivel del suelo, pasearlo a la latura del techo. No importa que diez veces seguidas todos esos virtuosismos aparezcan excesivos; son esenciales; a la undécima vez, terminaremos comprendiendo hasta qué punto son necesarios e incluso insuficientes. Gracias a ellos, y antes de las futuras revelaciones del cinematógrafo en relieve, experimentamos las nuevas sensaciones de lo que son las colinas, los árboles, las caras en el espacio. Démosle ritmo o algo que se le parezca, y todo nuestro cuerpo experimentará el relieve. Supone un gran cambio vivir tan pronto inclinado hacia el centro, tan pronto fuera de la curva. Desde siempre, y para siempre, somos proyectiles, formados y formando hasta el infinito nuevos proyectiles. Más que un automóvil, más que un avión, el cinematógrafo permite ciertas trayectorias personales, con lo que toda nuestra física se estremece, la intimidad más profunda resulta modificada. Incluso viviendo en una ciudad, no podrá decirse que la conozcamos hasta no haber ajustado el punto del radiador, hasta no haberla abordado, penetrado, desarrollado en el espacio y en el tiempo, y una vez ante nosotros, tendremos que dejarla atrás, de lado, por encima y por debajo de nuestras cabezas, en un orden siempre nuevo. No se puede decir haber visto la tierra ni nada de ella, si la hemos visto sin abandonar su movimiento. Hay que girar más aprisa, menos y de forma distinta a ella; dejar escaparse al campanario, perseguirlo, cambiarlo de sitio, volver a colocarlo entre las colinas que se despliegan ante la vista, entre la ronda de álamos que juegan a las cuatro esquinas.

Como reproductor del movimiento, el cinematógrafo permite las únicas experiencias en el tiempo que nos es dado conocer. La relatividad del espacio está casi tan admitida como la del tiempo, y en esta relatividad general vivimos más o menos aprisa. Mil intuiciones nos advierten de ella sin que nada pueda confirmarla, ya que no es concebible ningún punto fijo de comparación. Que llegue a hallarse el medio de explorar parcialmente el tiempo, al igual que el espacio, no representa una esperanza absurda, y ahí están las matemáticas para animarnos.

El cinematógrafo, al tratar el tiempo en perspectiva, divulga la noción de esta cuarta dimensión de la existencia bajo su aspecto de relación variable, más real que la banal apariencia. Como hasta

ahora nuestra dramaturgia no ha recurrido casi nunca a grabaciones a diferente velocidad, para conseguir una expresión psicológicamente más exacta de la vida humana, no es fácil darse cuenta de cómo dicha técnica puede ampliar el poder de significación de las imágenes animadas. Ya ahora, las apariencias han resultado tan modificadas que las barreras entre las reglas de la naturaleza han dejado de tener valor. Cuando se llegue a proyectar esta perspectiva temporal de una familia en la que los nacimientos y las muertes aparezcan como la continuidad que realmente son, la herencia se revelará como un personaje visible, agente voluntario o caprichoso, despiadado o protector. Y sólo será uno, el primer evocado del innumerable reino de los ángeles. El cine prestará —y esto puede suceder mañana mismo— una forma más sensible a las entidades que evidentemente dan continuidad a la vida, más allá del hombre, en lo que se ha convenido en llamar la escala de los seres, en el misterio de esta contradicción insoluble: la jerarquía y la infinitud.

El cinematógrafo continúa, pero en toda carrera hay momentos de pausa. La vida de cada hombre discurre, de año en año, en la sombra; la del conjunto de los hombres, hacia una luz. Lo que pasa es que esta divergencia es periódicamente más fuerte que la cohesión entre los individuos y la especie. Y como si hubiese umbrales que el conocimiento franquease mal, y tras numerosas rectificaciones, el conocimiento da marcha atrás y los hombres deshacen algo de lo que los demás han hecho. Una civilización adquiere nuevo impulso o se disgrega, ya que, para cada una de ellas, hay puertas infranqueables. La evolución y sus saltos interespecíficos resultan inexplicables sin estas crisis morales para las que la paleontología carece de explicación. Pero el cinematógrafo todavía no corre peligro de muerte; todo lo contrario. Antes de la rueda, los zancos imitaban el caminar. Nuestra imaginación se halla limitada al ser humano. Antes de superar la visión, antes de ser concebido como la grabación del movimiento general de los planos, de los volúmenes, de los colores y de los sonidos, el cinematógrafo se dedicó, durante varios años, a comportarse como si fuera un ojo, y esta imitación fue entonces tan necesaria como ahora anacrónica. Y nadie tendría nada que decir por el hecho de que actualmente el film sonoro (incluido el hablado) se tome su tiempo para conciliarse con el oído, a fin de que lo oigamos bien, si este periodo de preparación no estuviese siendo, por error, prolongado y erigido en periodo de producción.

Ya que el cinematógrafo sonoro, tal como se está practicando hoy en día, hace caso omiso de quince años de progresos hacia la independencia del cinematógrafo general del que forma parte. Ha olvidado incluso su esencia, que es la recreación del movimiento. Está reviviendo con fatuidad juvenil todos los errores de los que el cine mudo se ha arrepentido. Sí, hubo un tiempo en que el tomavistas, con grabación de sonido simultánea, carecía de movilidad, estaba enjaulado, empaquetado, paralizado. Esta dificultad era fácilmente superable; se superó. No tan sólo el tomavistas puede recuperar su movilidad cuando y cuanto desee, sino que también el micro, captador de sonidos, puede movilizarse, ya sea siguiendo el aparato tomavistas, ya recorriendo un trayecto independiente. Por tanto, puede inscribirse simultáneamente un movimiento de formas y otro movimiento de sonidos, cuyo sincronismo sólo existe en la intención del autor, no tiene otro valor que el puramente dramático. Nada impide equipar un micro sobre un eje dirigido a distancia: una rotación de algunos grados crea entre los sonidos todas las distancias. Mientras dirigía algunas escenas de *Finis Terrae*[1] llegué incluso a hacer llevar el micro en la mano, y no hablaría de ello si el resultado hubiese sido decepcionante.

Pero, ¡para qué soñar con los movimientos de los sonidos! Todos los films hablan con una única voz, sin sexo, ni distancia. En esta monotonía consiste la perfección de la que los ingenieros de sonidos se vanaglorian. Su ideal es que, a través del altavoz, la S se diferencie de la Z, pero que no silbe, y les trae sin cuidado el que al oír un grito no se entienda si es de cólera o de alegría. De hecho, no les falta razón. Son los mecánicos, no los pilotos de la máquina. Lo que con más razón se les podría reprochar a muchos de ellos, es no dejarse guiar, tomar la rutina como una ley, negar concienzudamente cualquier posibilidad al azar sin el cual el mayor genio y el menor talento mueren de inanición. Esta disposición de ánimo no es nueva; nos la hemos encontrado a menudo y seguiremos encontrándola de vez en cuando entre los viejos operadores de los sempiternos «Señor, es imposible». Actualmente nos reímos de estas imposibilidades, como nos reímos de los objetos situados necesariamente a 80 centímetros de altura (no se podía ver ni por encima ni por debajo de la mesa) y a 5 metros de los intérpretes, y como nos reiremos dentro de muy poco de la torpeza con la que manejamos el micro. La primera vez que un

[1] Film de 1929 con pescadores y actores ocasionales.

autor, perfectamente competente, quiso regular él mismo la fotografía, supuso un acontecimiento con más resonancias escandalosas que milagrosas; sólo tras buscar camorra por tenencia ilegal de casco, los ingenieros de sonidos consienten en ceder sus auriculares. A la hora de enumerar todos estos obstáculos, nos embarga una cierta vergüenza por el hecho de que sean tan vulgares: cualquier intimidación por parte del indigno enemigo sería imposible si no tuviera a su favor la fuerza de los débiles; a menudo lo que cuenta es la cantidad.

De la acústica simplificada de los estudios ya no vamos a poder extraer experiencias útiles. Es a través de los campos sonoros del amplio mundo por donde hay que esparcir los micros, buscando amortiguadores de sonido, filtros selectivos. Las pocas veces que hemos experimentado momentos de fotogenia, ha sido en el sonido impuro de los noticiarios. No obstante, es fácil imaginarse cómo se deben haber realizado estas grabaciones, apresuradamente, sin posibles preocupaciones por la investigación. Buscando una cosa aparece otra; lo importante es situarse en condiciones que no excluyan lo inesperado, tras una muralla de *celotex*, el encuentro hará el resto. La fotogenia de los ángulos, del travelling, de tantos otros movimientos mecánicos, vegetales, cósmicos, colectivos, no fueron el resultado de una búsqueda metódica. Los operadores de los noticiarios acogieron con indiferencia los millones de imágenes entre las que nosotros no hemos acostumbrado a distinguir las que son exclusivamente cinematográficas. Únicamente a partir de esta prospección que todavía continúa, ya que estamos muy lejos de conocer todos los lugares de la fotogenia, se pensó en ordenar sistemáticamente las primeras obras del nuevo arte. Lo mismo sucederá con el film sonoro. Esta cadencia de un desfile de tropas, esta voz inarticulada de la multitud que asiste a una pelea de boxeo, donde los pies, las manos, los alaridos aplauden, donde diez mil suspiros levantan de pronto el viento de la decepción y enseguida se extinguen, para que pueda oírse, en el silencio que se creía imposible, la risa aguda de un niño; en cuanto su doble nos habla desde la pantalla un hombre abandona su leyenda, nos ofrece a cada uno de nosotros el experimentarla con su timbre de voz, acepta así de pronto la arriesgada apuesta de hacernos amar los defectos de su realidad; algunos cientos de metros de este estilo son lo mejor de la producción sonora. Y mucho nos tememos que dentro de poco no vamos a poder oír ni siquiera este mínimo. Bajo la influencia,

en este caso deplorable, de la radiodifusión que tiene su propia voz al igual que el cinematógrafo tiene la suya, se ha pensado en suprimir la grabación sonora en directo, siempre más delicada, de los noticiarios, y en sustituirla por la voz de un comentarista, ayudado por algunos ruidos artificiales. Hay que añadir que con este motivo, y sin duda para completar la ilusión de los viejos tiempos, el comentarista presenta las panorámicas enmarcadas en una cenefa del gusto más refinado. Esta escapatoria ante la dificultad constituye el peligro de un grave retraso en la formación del arte sonoro. Tampoco creo que pueda implicar ventajas económicas, o en cualquier caso muy efímeras, durante ese período en el que el público todavía se divierte por el hecho de que la nueva mecánica funciona, sin preguntarse si le procura algún otro placer que no sea el del asombro. Conviene recordar que una política análoga desinteresó casi por completo al público francés del fonógrafo. Qué importancia tiene, consideraban los fabricantes, que los discos franceses sean los peores del mundo, mientras sean el mejor mercado. Ahora bien, al dejar de venderse los discos, arrastraron a los aparatos en su caída.

No se trata de que el arte sonoro tenga que convertirse en una copia de la realidad. Lo propio de un arte es crear, a partir del nuestro, su mundo. Oírlo todo como lo oye un oído humano perfecto, es sólo un trabajo preparatorio para el micro. Más tarde, lo que esperamos oír a través suyo es lo que el oído no oye, de la misma manera que a través del cine vemos lo que se le escapa al ojo. ¡Que nada pueda permanecer en el silencio! ¡Que se oigan los pensamientos y los sueños! Hay murmullos que rompen los tímpanos y gritos que cantan, sin que lleguen a cansarnos. ¡Que los secretos de su elocuencia sean arrancados de las frondosidades y de las olas, que sean hechos trizas para poder reconstruir voces más verdaderas que las naturales! La palabra humana posee acentos que todavía no ha desvelado; con ellos creará su estilo el cinematógrafo. Estiraremos, hincharemos las palabras sospechosas, hasta que confiesen su mentira. Convertiremos los ciclones en canciones de cuna y todos los niños oirán crecer la hierba.

La carrera de Marcel Pagnol (1895-1974) fue ante todo la de un comediógrafo, autor de una trilogía marsellesa (Marius, Fanny, César), *de* Topaze, *de* La Femme du boulanger. *Varias de sus comedias fueron llevadas al cine, en parte con él mismo como director, desde 1931. El pronunciamiento del autor sobre el nuevo cine sonoro atiende así, explicablemente, a la traslación cinematográfica de piezas teatrales.*

El film hablado y el teatro*

MARCEL PAGNOL

1. El film mudo era el arte de imprimir, de fijar y de difundir la pantomima.
2. Así como la invención de la imprenta tuvo una gran influencia sobre la literatura, de la misma forma la invención del film mudo tuvo una gran influencia sobre la pantomima: Charlot, Gance, Griffith, Clair, han re-inventado la pantomima.
3. El film hablado es el arte de imprimir, de fijar y de difundir el teatro.
4. El film hablado, que aporta al teatro nuevos recursos, deberá reinventar el teatro.

De estas cuatro conclusiones podemos extraer el *primer principio* de realización:

> Toda la técnica concreta del cine mudo, que tenía como finalidad sustituir a la palabra, no nos sirve de nada en un film hablado.

La misma ley puede ser expresada con otra formulación:

> El film hablado que puede proyectarse mudo, y que sigue siendo comprensible, es un pésimo film hablado.

* Texto publicado originalmente en *Les Cahiers du Film,* 15 de diciembre de 1933.

Y llegamos al *segundo principio:*

El film que lleva a la pantalla una obra de teatro, y que no añade nada a la expresión de esta obra de teatro, es un pésimo film hablado.

29. El color en el cine

Existen muchos textos sobre el color en el cine; treinta de ellos aparecen agrupados en el libro La nueva frontera del color *(Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1962), edición al cuidado de José Luis Guarner y José María Otero. Aquí se incluyen sólo dos:*

1. *De Eisenstein, en carta a Kuleshov. Se trata probablemente de uno de los últimos textos de Eisenstein, porque quedó inconcluso en el momento de su muerte (febrero de 1948).*
2. *Del director armenio-norteamericano* Rouben Mamoulian, *a quien se deben diversas experimentaciones con el color en Hollywood.*

Del color en el cine

SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN

Querido Lev Vladimirovitch[1]:

Me han pedido para la segunda edición de su libro algunas consideraciones generales sobre el color en el cine, estimando con mucha razón que, sin cierta experiencia práctica, cualquier disertación sobre la composición en colores no sería más que pura abstracción y entelequia.

Es para mí un placer contestarle basándome en la experiencia que en materia de color me ha permitido *Iván el Terrible*[2].

Sobre el tema de los medios de expresión en el cine existe cierta opinión, aberrante desde mi punto de vista, aunque muy extendida. Es la que pretende que la música de una película es buena si no se la oye, la fotografía lo es si no llama nuestra atención y la puesta en escena si no se repara en ella.

En cuanto al color, esta opinión se formula así: la buena película en colores es quella en la que el color no se hace notar.

Me parece que este punto de vista consiste en elevar a la categoría de principio la impotencia para dominar el conjunto de los medios de expresión que concurren para crear una obra cinematográfica que sea un todo orgánico.

---

[1] Lev Vladimirovitch Kuleshov, realizador soviético y autor de un *Tratado de la realización cinematográfica*.

[2] Primera parte de *Ivan Grozny* (1943-1944); la segunda parte lleva por título *La conjura de los boyardos* (1945-1946).

Es significativo que sea ésta generalmente la actitud de los realizadores cuya capacidad creadora se halla fuertemente lastrada por una relativa habilidad en manejar a los actores, complicada con una incapacidad total en otros campos: colaboración con el operador, el compositor y el decorador, etc., para la aplicación de la música, del encuadre, de los paisajes, del montaje, del color, etc.

Me parece, por el contrario, que la existencia en el cine de una elección tan variada de medios de expresión impone al realizador el estricto deber de no lastrar un aspecto expresivo en provecho de otro.

Al contrario, al mismo tiempo que el creador obtiene de cada medio todas las posibilidades que le ofrece, debe saber asignarle el lugar que le corresponde en el conjunto de la obra.

Empleo aquí la palabra «conjunto» pensando en el sentido que se le da, por ejemplo, en ballet, en donde cada bailarín da su máximo individual y este máximo individual viene equilibrado por la «orquestación» de todos los máximos individuales, exactamente del mismo modo que el conjunto de los medios expresivos de una película deben orientarse hacia la máxima expresividad de todos, conjugados con el máximo de sabiduría en su mutua consideración.

No es por azar que empleo la palabra «orquestación», pues, en este aspecto, la orquesta será siempre el modelo de lo que debe hacerse. En la orquesta, efectivamente, no se trata de conseguir un perpetuo rugido de *tutti,* sino de lograr las más sutiles combinaciones y sucesiones deliberadas de los medios de expresión musical, gracias a las partes de los diversos instrumentos, sin que esto impida la existencia de un timbre dominante, ni que cada componente pueda aparecer en un momento dado como protagonista del conjunto, según las reglas internas del pasaje musical.

La obra cinematográfica se funda, también, no sobre una mutua limitación de ciertos medios expresivos, ni sobre la «neutralización» de unos en provecho de otros, sino en su ordenada combinación, de modo que en un momento dado puedan aparecer, en primer término, ciertos medios expresivos para significar lo más plenamente posible el elemento que conduzca del modo más directo a expresar la materia tratada, el pensamiento, el tema, la idea de la obra.

¿No es evidente que si se rueda, por ejemplo, el incendio de Moscú, el director deberá poseer el arte de expresar el juego de pasiones —el desencadenamiento de patriotismo de los persona-

jes— tan bien como el mar de fuego que con sus llamas abraza nuestra antigua capital? ¿No resulta también evidente que todo error en la representación del incendio debilitará también la presentación de las pasiones?

...Pero este aspecto no consigue todo su efecto más que sostenido por los otros medios expresivos que forman un conjunto con toda la potencia de sus posibilidades, de acuerdo con las condiciones de la composición general.

Vuelvo a repetirlo: el objetivo es el desarrollar a la vez al máximo cada uno de los medios expresivos y, al mismo tiempo, saber orquestar y equilibrar el todo, de modo que ninguno de los aspectos particulares escape a las leyes del conjunto, a la unidad de composición.

Es precisamente lo contrario del punto de vista derrotista que los realizadores impersonales adoptan ante los medios expresivos, que disimulan su impotencia con apotegmas sobre la necesidad de que los componentes de la obra no se hagan notar y que esconden tras la «neutralización» de los elementos de expresión su incapacidad para canalizar su potencia.

He aquí el punto de vista con el que hay que considerar los medios de expresión en el cine, cualesquiera que sean. He aquí el punto de vista con el que hay que considerar el problema del color.

El verdadero sentido de cuanto he expuesto se reduce a que todos los aspectos de la expresividad cinematográfica deben concurrir en la obra en tanto que elementos dramatúrgicos.

Por consiguiente, la primera condición de una participación lógica del elemento color en la película consiste en que este color se integre en el film a título, en primer lugar, de factor dramático y dramatúrgico.

En este aspecto, el color se encuentra exactamente en la misma situación que la música. La música de una película está en su lugar allí donde sea necesaria. El color está en su lugar allí donde se requiere.

Es decir, que el color, como la música, ocupan su lugar adecuado cada vez que uno u otra, con exclusión de todo otro elemento, se revelan como capaces de expresar o explicar con mayor plenitud, en un momento dado de la acción, lo que debe ser dicho, declarado, explicado o sugerido.

Puede tratarse de un gran monólogo, como el «Millón de tormentos» de *La desgracia de tener demasiada gracia,* una exclama-

ción como «¿Tú también, Brutus?», en *Julio César,* o el silencio en el que concluye *Boris Godunov:* «Y el pueblo calla...».

A veces será un desplazamiento de masas (el bosque de *Macbeth),* un gesto casi imperceptible (en *Poltava,* de Pushkin: «Con un vago gesto de la mano Carlos lanzó sus regimientos»), un pasaje de orquesta (el tema del Destino que se abre paso a través de la melodía de *La dama de pique),* los reflejos rojos como la sangre del amanecer en la escena en que se anuncia la muerte del héroe *(Iván Sussanin)...*

En cada instante, cada elemento se convierte en el adecuado protagonista, el instrumento solo al que los restantes de la orquesta le ceden el primer lugar.

Un silencio. Una exclamación. Un parlamento.
Un movimiento de masas.
Un gesto vago de la mano.
Una melodía o un pasaje de orquesta.
Una irrupción del elemento color.

Cada uno en su lugar. Cada uno como intérprete irremplazable en el lugar que le corresponde en la dramaturgia. Cada uno como el más perfecto intérprete de un fondo que forma un todo en un instante particular de su desarrollo.

Por añadidura, la acción de los medios expresivos opera en cierto modo por acordes.

A veces la palabra pronunciada es sostenida por los acentos lejanos de una música motivada (por ejemplo, un coro fúnebre, a lo lejos, bajo las bóvedas, una flauta de pastor en los campos perdidos entre la bruma, un vals en una habitación vecina) o no motivada, cuando la necesidad interna de la música es tan fuerte que no es necesaria una explicación realista que justifique su presencia.

A veces, el desencadenamiento de los elementos desenfrenados estalla en una catarata de sonoridades que ensordece. O bien, deslizándose como un tierno claro de luna, la música arrastra tras sí la transparencia azucarada de un tema lírico orquestado en sordina.

En todos estos casos, estos elementos constitutivos confieren a la interpretación o a la situación, a lo que ocurre en la escena o al eco de lo que ocurre, el relieve único de potencia emotiva que el instante dramatúrgico (en tanto que elemento de la cadena dramatúrgica del conjunto) busca en aquel momento para materializarse.

Para cada instante y para cada elemento deben corresponder unas coordenadas que le asignen su lugar. Y cada uno de estos elementos sabe que, aunque preparándose para brillar y dominar sobre el conjunto unos minutos más tarde, debe primero ocultarse celosamente en la sombra, no hacerse oír, fundirse en el incógnito.

Pero no para «neutralizarse» entre los otros elementos: sino para retroceder con el objeto de saltar luego con más eficacia, de modo que su incógnito precedente refuerce el efecto de su irrupción.

Considero, por tanto, que el color es un elemento en el conjunto de la dramaturgia de la película. Y en lo tocante a su modo de empleo, comparable absolutamente a la música.

Se me objetará, tal vez, que el color está presente desde el principio hasta el final de la película, mientras que la música no aparece más que cuando es necesaria.

Esto no cambia nada.

Para mí, una película no es musical por el hecho de que un acordeonista ocupe la pantalla en el instante A, que en el instante B se cante una tonadilla popular y que el resto del tiempo la película sea simplemente hablada.

Considero que una película es musical cuando la ausencia de música se percibe como una censura, una pausa —aunque la pausa dure a lo largo de todo un rollo—, pero una pausa deliberada, por no decir calculada, con la misma preocupación rítmica que un silencio, semejante a lo que es en una sinfonía una serie de medidas en la partitura de un instrumento.

En un caso semejante, la continuidad musical del film no se rompe jamás: si los altavoces no difunden música de un modo explícito, ésta se prolonga e interpreta en un desarrollo musical no menos estricto, mediante la «música del diálogo» (que no es un simple mascullar de réplicas), por la sucesión plástica de los elementos del paisaje, por el desencadenamiento de las pasiones, por el ritmo del montaje en el interior de cada episodio y entre los episodios.

Ocurre exactamente lo mismo con el color.

El color se disimula mientras la situación no le obliga a intervenir como elemento dramático. Evita hacer chillar sus azules y sus dorados en el momento en que toda la atención debe concentrarse en un murmullo de palabras casi imperceptibles. No inunda el campo visual con el verde chillón de un vestido en el

momento en que todos los ojos están pendientes de los labios temblorosos de una heroína pálida como la Muerte.

Disimulando su formidable potencia, actúa al igual que lo hace el encuadre, que con un primer plano recorta y aísla todo lo que es accesorio, todo lo que, en plano general, podría distraer la atención de lo esencial, que el primer plano realza.

Pero, una vez más, no se trata de una «neutralización», sino simplemente de una pausa del color que economica sus fuerzas antes de desplegar ante el espectador el índigo de un oleaje coronado por blanca espuma, o el púrpura de una lava de fuego brotando del negro rojizo de un torbellino de humareda, y esto en el momento preciso en el que ni la interpretación, ni las masas, ni la imagen de los elementos desencadenados, incluso sostenidas por el rugido de las tubas, serían capaces sin la ayuda del color de suscitar la impresión requerida.

Pero dejemos ya de acumular «grandes palabras» de descripciones exaltadas.

Volvamos a la prosa, a la función del color en el cine.

Hemos asimilado la idea de que el color se abre su camino a través del desarrollo del argumento, como una parte vocal independiente en el interior de la polifonía dramática de los medios expresivos del cine. Veamos ahora de más cerca «cómo se hace» y «lo que debe hacerse», lo que diferencia la «imagen-color» de los «objetos y representaciones coloreadas» y de los «cuadros en colores» que sustituyen a la sucesión de colores, vehículo de la «línea dramática de los colores» elegida para el conjunto de la película.

Cuando hablo de la función dramática del color lo hago en doble sentido: 1) en el sentido de la subordinación del elemento color a cierta ordenación dramatúrgica que el realizador materializa y dispone; 2) en el sentido (en una acepción más amplia de la concepción dramática del color) de elemento activo, intrínseco al color, que traduce la voluntad consciente de quien lo emplea, a diferencia del *statu quo* amorfo de un dato coloreado que proporciona la naturaleza.

En suma, una disposición de la expresión cromática diferente del elemento coloreado que existe en la realidad, en la naturaleza y en los fenómenos, de manera que por un acto de voluntad creadora, a partir de este «existente» creará un «inexistente»; a partir de esta cosa en equilibrio indiferente, una cosa destinada a servir a la expresión del pensamiento y del sentimiento del artista.

Considerando el color bajo este ángulo, nos encontramos ante un problema ya conocido.

Vemos inmediatamente que el problema creador del cine en color se plantea en los mismos términos que nuestros ensayos precedentes, cuando nos enfrentábamos por vez primera al problema del montaje y después al problema de la combinación imagen-sonido y, sin duda, en los mismos términos que se planteará cuando del color pasemos al relieve y a la televisión.

¿Cómo se pasó de la escena rodada en un plano al montaje?

Lo he explicado hace ya tiempo. Y hace todavía más tiempo que lo practico. Partiendo únicamente de la idea más elemental. De esta idea básica: destruir el dato amorfo y neutro, el «ser» independiente de los acontecimientos o de los fenómenos, para ajustarlo a continuación conforme a la concepción de este «ser» que me viene dictada por mi actitud ante él, actitud que procede de mi ideología, de mi universo mental, que son nuestra ideología y nuestro universo mental.

A partir de este momento cesa el reflejo pasivo y comienza la reflexión consciente de los fenómenos de la realidad, de la historia, de la naturaleza, de los acontecimientos, de las acciones, de los actos, y se forma una imagen dinámica creada y viviente distinta de la reproducción pasiva.

Se podría tomar como símbolo el plano general, en el que la correlación de los elementos viene fijada por el ser y no por las relaciones, en donde las interrelaciones de lo mostrado escapan a la voluntad del mostrador, en donde no se realza lo esencial, lo accesorio se mezcla con lo principal, en donde la relación de los elementos no sirve para expresar mi comprensión de sus vínculos internos, de las incidencias, etc.

(No me refiero aquí a un plano general «construido», compuesto como se hace al pintar un cuadro, notable precisamente por tratarse de un conjunto compuesto siguiendo las reglas del montaje, sino de un trozo de película rodado independientemente de toda consideración previa, «tal como se presenta».)

A medida que tomaba cuerpo el método de montaje, este plano general se fue descomponiendo en elementos distintos a los que la diferencia de tamaño confería una importancia diferente, al tiempo que se establecía una nueva relación entre ellos, con la única finalidad de atribuir a la existencia anterior pasiva del fenómeno el dinamismo de una eficacia dramática mediante la que

se expresaba mi actitud ante el fenómeno, la noción que me formaba de él y mi universo mental.

La actitud conscientemente creadora ante el fenómeno a representar comienza, pues, en el momento en que la coexistencia independiente de los fenómenos se deshace y que en su lugar se instituye una correlación causal de sus elementos dictada por la actitud respecto al fenómeno, actitud dictada por el universo mental del autor.

Es también en ese momento que se comienza a saber utilizar el montaje como medio de expresión cinematográfico. El mismo esquema se repite en el caso del montaje imagen-sonido.

El arte del montaje imagen-sonido comienza en el momento en que, después de un estadio de simple reproducción de las relaciones percibidas, el autor se dedica a establecer las relaciones que reflejan la idea que quiere expresar con motivo de tal fenómeno y comunicarla al espectador actuando sobre él.

Hablando con todo rigor, el cine sonoro comienza —en tanto que expresión artística— en el momento en que el crujido de una bota está separado de la representación de la bota que cruje y ligado a la imagen de un hombre que escucha ansiosamente este crujido.

El proceso del que antes hablábamos se manifiesta aquí todavía con más claridad:

1. Desaparece la relación pasiva y verista entre el objeto y su sonido.
2. Se establece una nueva relación que ya no responde al trivial «orden natural de las cosas», sino al tema que el artista juzga necesario expresar.

Lo que me importa no es que la bota suela crujir. Lo que me importa es otra cosa: es la reacción de mi protagonista ante este crujido, o del «traidor», de mi personaje, es la relación que establezco con otro fenómeno, de acuerdo con lo que el tema me obliga a subrayar con más fuerza en el momento presente.

En la combinación imagen-sonido esto es particularmente evidente, puesto que en este caso los dos campos que tenemos que combinar se hallan en nuestras manos en la forma de dos películas independientes, una que ha registrado las imágenes y otra los sonidos.

La variedad de las combinaciones entre ambas, y con las innumerables bandas de sonido de que disponemos, constituye

solamente un grado superior de complejidad, un enriquecimiento de esta marea de imágenes audio-visuales cuyo encadenamiento sirve para exponer mi tema, un tema que hace estallar la rutina del «orden natural de las cosas» en nombre de mi actitud de autor ante este orden de cosas.

Son exactamente los mismos principios los que deben guiarnos al abordar el problema del color. Si me entretengo en estas etapas preliminares es porque sin una perfecta asimilación del mismo proceso con respecto al color no será posible crear una ciencia positiva del color aplicado al cine y será imposible establecer los principios, aun los más elementales, de una ciencia del color en el cine.

Mientras no hayamos adquirido el sentido del color en tanto que proceso que se desarrolla tan independientemente como la música, y que acompaña del mismo modo todo el movimiento de la obra, no sabremos manejar el color en el cine.

El problema está bien claro en el caso de la película-imagen y de la película-sonido, que se unen en cualquier combinación imagen-sonido.

Todavía más claro en el caso de las combinaciones de fragmentos musicales o de superposiciones de películas sonoras (caso elemental: el diálogo superpuesto a la música y los ruidos superpuestos a ambos).

Es incomparablemente más difícil entender el color como un elemento que atraviesa las representaciones concretas del mismo modo que las atraviesa la música.

Y es imposible avanzar en este terreno si no se comprende bien esto y los métodos concretos que se desprenden para el tratamiento del color.

Hay que aprender a proceder psicológicamente a la misma «disociación» que en los estadios iniciales del montaje y de la combinación imagen-sonido, cosa que ha permitido dominar la técnica de uno y de otra.

En el caso del color, lo que debe disociarse es la idea de relación indisoluble entre el color del objeto y su timbre coloreado.

Al igual que el crujido disociarse de la bota que cruje para convertirse en un elemento expresivo, también la noción de rojo-anaranjado debe separarse del colorido de la mandarina, para que el color pueda integrarse en un sistema de medios expresivos utilizados conscientemente.

Mientras no aprendamos a considerar que tres naranjas colocadas sobre el césped son algo más que tres objetos dispuestos sobre la hierba, como tres manchas anaranjadas sobre un fondo verde, inútil plantear la más simple composición de colores.

Pues de otro modo no se captará la relación de valores entre esta imagen y la de dos boyas anaranjadas meciéndose sobre olas transparentes de color verde-azul.

Sin tomar en cuenta el *crescendo* de secuencia en secuencia, en el movimiento, desde el naranja puro al rojo-anaranjado y del verde de la hierba al verde-azul del agua, para que un momento más tarde las manchas rojo-anaranjadas de las boyas resplandezcan como plantas adormideras de tono escarlata sobre el fondo de un cielo en el que apenas quedan reminiscencias del verde que hace un momento era el dominante de las olas, en el que se había transformado el cálido verde apenas azulado de la hierba.

Pues no es la mandarina que se transforma en adormidera pasando por la etapa de la boya. Ni la hierba se metamorfosea en cielo después de haber sido agua. Sino el anaranjado que, después de haberse transformado en rojo-anaranjado, acaba por convertirse en escarlata. Y el azul del cielo que nace de un verde-azul, engendrado a su vez por un verde puro con reflejos azules.

De modo que tenemos, concretamente, una triple correspondencia: tres naranjas, tres boyas y flores de adormidera que se combinan en un todo, gracias a un único movimiento del color sostenido por la metamorfosis del fondo, del mismo modo que antes utilizábamos como elemento clave, en los pasajes estáticos, los contornos y las relaciones de valores de la fotografía en blanco y negro, aparejando en una tonalidad única el bordado de un chal al sombreado de las ramas de un abedul y al conglomerado de nubes y, en los pasajes dinámicos, la aceleración cuidadosamente calculada de movimiento de escena a escena.

Así se presenta la situación a un nivel estricta y únicamente plástico.

Y no cambia cuando el movimiento del color, cesando de ser siempre modulación de un tono a otro, reviste un sentido de «imagen» y tiene por misión matizar la emoción.

Penetrando con la lógica de su desarrollo la apariencia concreta de los fenómenos coloreados, el plan sonoro del color repite mediante sus propios medios específicos lo que hace la partitura musical al teñir de emoción un acontecimiento.

Los últimos reflejos del incendio se tornan entonces más

siniestros todavía y el escarlata se eleva al rango de un escarlata temático.

Entonces, la frialdad del azul sujeta la ronda desencadenada de manchas anaranjadas, contribuyendo también a frenar la acción.

Y el amarillo, asociado a la luz del sol y cuidadosamente matizado de azul pálido, sustituye a los tonos negros en el rojo de las brasas, como un canto de vida y alegría.

Entonces, finalmente, mediante una ordenación de tonos y gracias a la partitura de colores, el tema se torna capaz de componer por sus propios medios un amplio drama interior que entrelaza sus bordados en contrapunto, entrecruzándose con la línea de la acción, lo que antaño era tarea de la música, encargada de explicitar lo que la interpretación y el gesto no alcanzaban a expresar de un modo completo, o elevando la sonoridad interna de la escena, su melodía interior, hasta conseguir el ambiente audiovisual punzante de un episodio perfecto.

Creo que, desde el punto de vista del método, lo mejor es mostrar este principio aplicado a un caso concreto.

De modo que voy a exponer brevemente el principio que me ha guiado al realizar el episodio en color de *Iván el Terrible*...

(Texto inacabado por Eisenstein. Las últimas líneas son del 10 de febrero de 1948, víspera de su muerte.)

Rouben Mamoulian y el cine en color

El nuevo sistema tricrómico Technicolor tuvo su primera aplicación importante en *La feria de la vanidad (Becky Sharp,* 1935), una adaptación de la novela *Vanity Fair,* de William Makepeace Thackeray, cuyo asunto ocurre en la época napoleónica. El film debió ser dirigido por Lowell Sherman, pero éste falleció al comienzo del rodaje, con lo que Rouben Mamoulian se hizo cargo de la tarea, iniciando una dedicación al cine en color que habría de reiterarse en su carrera. Las siguientes son algunas de sus manifestaciones al respecto *(Sight and Sound,* verano de 1961):

> Tan pronto como se usa un elemento en la pantalla, ese elemento aparece sujeto a ciertas leyes dramáticas. Eso es tan cierto del color como de todo. Así que quise hacer el rodaje desde el principio. Dediqué cuatro o cinco semanas a preparar mis planes. Mi idea era incrementar el color dramáticamente. Quería comenzar con negro, blanco y gris, para luego inundar con el color. Y quería que la culminación dramática del film coincidiera con la culminación del color, que sería en forma predominante en rojo, porque esa es la naturaleza del rojo. (Es extraño que esto sea así —que el rojo sea el color más excitante para el ojo humano—, porque hablando científica y físicamente es el color más perezoso entre todos: 36.000 vibraciones por segundo, contra 76.000 del amarillo. Casi no posee valor como luz: es lo más cercano al negro. Científicamente es el menos agresivo; psicológicamente es el más agresivo. Es un fenómeno extraño, pero el color más brillante es realmente el amarillo. Pero el color es mi manía personal...)
>
> Al planear *La feria de la vanidad* me enfrenté a un interesante

> dilema. La culminación ocurre durante un baile, antes de Waterloo. Llega un mensajero y comunica discretamente a Wellington que se está formando el ejército francés. La noticia pasa de uno a otro en el salón y los invitados comienzan gradualmente a irse. Lógicamente, los primeros en retirarsc debían ser los militares, pero eso significaría que el rojo quedaría disminuido antes que los otros colores: los de la vestimenta de los civiles. El color es un medio expresivo tan fuerte, de tal potencia subconsciente, que si su graduación fuera allí errónea se habría destruido a la realidad fundamental de la escena. Suena prácticamente a demencial, pero lo que hice fue repartir a los figurantes en grupos de color. Entonces, uno por uno, cada color va dejando el salón de baile, hasta que solamente quedaron los rojos. Así, los militares fueron los *últimos* en irse, en lugar de ser los primeros. En el plató pareció absurdo, esa fue la manera en que rodé y monté. Y nunca nadie lo hizo notar, porque dramáticamente tiene sentido.

Seis años después, en *Sangre y arena (Blood and Sand,* 1941), Mamoulian volvió a experimentar con el color. Algunas frases suyas al respecto:

> La fotografía en color tiende a hacer más brillante y vulgar el color natural. El problema consistía en equilibrar eso. Advertí que en el cine, el color se acerca más a la pintura que al teatro. Si usted examina, por ejemplo, una capa carmesí pintada por El Greco, encontrará que lo que al comienzo aparece como una masa de color es en verdad una sutil combinación de diversos matices, con vetas de rosado, azul, púrpura y verde. De tal manera que traté al color como lo habría hecho un pintor. Diseñé lo que llegó a ser conocido como la «paleta Mamoulian». Durante el rodaje tenía a mi lado un gran cajón con una variedad de materiales, como echarpes, pañuelos, etc., en todos los colores, así que si un vestuario o una escenografía necesitaba un poco más de un color determinado —un acento de color, digamos—, yo mismo lo agregaba. Y tenía una colección de artefactos de *spray,* de tal forma que podía echar color encima de una ropa, de una escenografía y hasta de un intérprete. El director artístico me había construido una hermosa capilla, y quedó muy perturbado cuando la rocié de pintura verde y gris. Había flores sobre una mesa, y las hojas eran verdes, desde luego. Creo que cuando me vieron pintarlas de negro, fueron a decirle a Mr. Zanuck [el jefe de producción] que me había vuelto loco...

En la misma entrevista, Mamoulian recuerda su comedia musical *Summer Holiday* (1947), adaptación de una pieza teatral de Eugene O'Neil. Allí hay una escena en que la vampiresa de la ciudad despierta la tentación, pero también la timidez del joven adolescente pueblerino (Marilyn, Maxwell, Mickey Rooney). Para esa escena, Mamoulian ideó que la chica apareciera cada vez más roja y más grande en los sucesivos primeros planos, acentuando la subjetividad del momento con el color, la fotografía y el vestuario.

30. El Relieve

Los primeros experimentos

La ilusión del cine en relieve ha integrado las especulaciones de muchos cinematografistas desde comienzos del siglo. Conseguir ese efecto sería igualar la visión cinematográfica con la visión del ser humano, sería pasar de la pintura a la escultura. Dado que el cine podía retratar el movimiento, se creyó que el relieve mejoraría la descripción de muchas imágenes complejas, bien por su noción de profundidad y distancia, bien por la espectacularidad adicional que se prestaría a planos de dinamismo natural, como las escenas de batalla.

La base física simplificada de la noción de relieve es que los dos ojos del ser humano reciben imágenes ligeramente distintas, y de que la conjunción de ambas en el cerebro es lo que imparte la percepción de la profundidad. Éste ha sido, sin embargo, un dato físico discutido, porque está probado que mirando con un solo ojo el hombre mantiene una noción de profundidad. Pero que sus dos imágenes habituales son similares y distintas es un hecho experimental, fácilmente demostrable en la vida cotidiana. (Es demostrable asimismo que ambas imágenes serán idénticas al mirar objetos lejanos, sean montañas o estrellas.)

El principio del cine en relieve fue, por consiguiente, de filmar con una doble cámara, creando dos películas paralelas que se proyectan sobre una misma pantalla. El problema pasa a ser entonces el de facultar al espectador para que transforme esa imagen borrosa en dos imágenes nítidas, una para su ojo izquierdo y otra para su ojo derecho.

Una primera solución a este problema fue utilizada por la Metro Goldwyn Mayer hacia 1936, con un sistema denominado Audioscopía. En ella se coloreaba una imagen en rojo y otra en verde, proporcionando al

espectador gafas especiales, con celofán de ambos colores (una ventanilla en rojo, la otra en verde). La sencilla idea es que, a través de un celofán rojo, no se distinguiría la imagen en rojo, pero sí la verde, y viceversa, con lo que de hecho cada ojo recibía una imagen distinta. Pero el solo hecho de que hubiera tonalidades graduadas de rojo y de verde ya impedía que la percepción se hiciera en forma precisa. Por otro lado, los seres humanos son distintos entre sí, y uno puede percibir con nitidez lo que para otro es aún muy borroso y desdibujado.

Otro sistema estereoscópico, pero sin gafas especiales, fue creado en la Unión Soviética por el inventor Semion Ivanov y luego por el director Aleksandr Andreievsky. Este sistema no llegó a ser conocido en el extranjero y sus peculiaridades no fueron divulgadas. En una escala reducida el sistema soviético comenzó a ser experimentado en 1938, y luego se realizó una exhibición pública (enero de 1941) que divulgó su nombre: Stereokino, que literalmente significa «cine en relieve». En el otoño de 1944, y aunque todavía no había terminado la guerra mundial, Ivanov y Andreievsky reanudaron sus trabajos y realizaron en 1946 un ensayo sobre el tema de Robinson Crusoe, *entre otros.*

A esos experimentos se refiere incidentalmente S. M. Eisenstein en el siguiente artículo de 1947-1948. Se advertirá que en él menciona también los efectos de «profundidad de campo», todavía con imágenes planas, que Orson Welles y el fotógrafo Gregg Toland habían mostrado ya en Ciudadano Kane *(1941).*

El cine en relieve*

SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN

Me tropiezo con mucha gente que me pregunta:

—¿Usted cree en el cine en relieve?

Encuentro la pregunta tan absurda como, por ejemplo: «¿Cree que después de las cero horas será de noche? ¿Que la nieve desaparecerá de las calles de Moscú? ¿Que los árboles florecerán en verano? ¿Que habrá manzanas en otoño?»

Poner en duda que el cine en relieve sea el cine de mañana es tan ingenuo como dudar de las posibilidades del mañana en general.

¿De dónde proviene esta convicción?

Pues, a fin de cuentas, en la pantalla en relieve apenas hemos visto más que robinsonadas[1].

Porque lo mejor que hemos visto en cine en relieve es una vida de Robinson Crusoe. Y el mejor pasaje de la película de Andreievsky es el de la balsa de Robinson abriéndose paso a través de las lianas de una selva virgen, que viene a ser un símbolo de las dificultades aún no superadas que frenan el progreso del cine en relieve.

---

* El texto lleva la fecha de 1947-1948. Se reproduce aquí la versión que apareciera en su obra *Reflexiones de un cineasta,* ed. al cuidado de Román Gubern, Editorial Lumen, Barcelona, 1970.

[1] Referencia a *Robinson Crusoe* (1946), de Aleksandr Andreievsky, primer largometraje soviético de cine en relieve. Las reflexiones de Eisenstein en este artículo están inspiradas por las experiencias del sistema soviético de cine en relieve denominado Stereokino, creado por el ingeniero Semion Ivanov a partir de 1938.

Pero no está lejos el día en que los puertos del cine en relieve no verán solamente arribar balsas, sino galeras, fragatas, galeones, cruceros y acorazados.

¿Qué razones me incitan a pensar así?

Porque en mi opinión solamente son viables las formas de arte que, por su misma naturaleza, encarnan las aspiraciones más queridas, más profundas, de la naturaleza humana. No se trata sólo de los temas abordados, sino de los medios específicos con que se exponen.

La ley de la selección natural desempeña sin duda un gran papel en la supervivencia de las formas de arte.

No sobreviven más que aquellas cuya estructura alberga las tendencias y las necesidades orgánicas profundas, comunes al espectador y al artista.

Cuanto más profundos sean los interrogantes, más completas son las respuestas, y cuantas más razones existan para que se realice esta variedad de arte, más motivos hay para que ésta se desarrolle.

¿No estamos viendo desaparecer, irremisiblemente, el arte llamado abstracto, porque no aporta respuestas a la necesidad de conocimiento de todo hombre interesado por el progreso?

El arte abstracto nació y ha podido subsistir durante algún tiempo como reflejo de la desolación de la clase agonizante que lo había engendrado.

Pero, evidentemente, no ha podido transformarse en rama o en variedad independiente capaz de ocupar un lugar junto a las otras artes, ni de desarrollarse, de evolucionar y de progresar por sí misma.

Sin embargo, vemos perpetuarse desde hace siglos —y casi sin cambios— un campo del arte en el que la noción de «argumento» está también ausente: me refiero al circo.

Pero es porque, sin penetrar en el terreno del conocimiento en el que las otras artes le superan en perfección y en posibilidades expresivas, el circo se contenta en destacar en el campo de la habilidad, de la fuerza, de la sangre fría, de la voluntad y de la audacia, que desde siempre han traducido la aspiración espontánea de un desarrollo más completo de las características y de los rasgos que se hallan en la base de nuestra naturaleza física.

Esto explica también la invariable popularidad del deporte como ocupación y como espectáculo, pues aquí no estamos solamente en el plano de lo «convivido», sino en el de nuestras

propias acciones y de nuestro propio comportamiento, permitiendo desarrollar las energías que existen en nosotros mismos hasta las formas más perfectas y a la escala más amplia.

¿Es posible afirmar que, en el caso del cine espacial, el principio de las tres dimensiones responde también plena y lógicamente a ciertas necesidades internas propias del hombre?

¿Es posible afirmar que, en su aspiración para satisfacer estas necesidades, la humanidad «camina» desde hace siglos hacia el cine en relieve como hacia una de las formas de expresión más completas y más directas de esta aspiración que, en los diversos estadios de la evolución social y del desarrollo de los medios de expresión artísticos, se ha esforzado —de modos diferentes e incompletos, pero invariablemente y con obstinación— en realizar cierta necesidad interna?

Me parece que sí.

Querría tratar de ahondar en la naturaleza de este itinerario repasando las variedades históricas mediante las que las artes de antaño han tratado de satisfacer esta necesidad, hasta que el milagro mecánico del cine en relieve pueda hacerlo del modo más completo y brillante.

Tratemos de definir la aspiración interna del espectador que puede ser satisfecha por el fenómeno mecánico del cine en relieve, del mismo modo que, en la naturaleza del fenómeno cinematográfico, está implícito de un modo absoluto, independientemente de toda otra consideración, el motor fundamental de la vida y del progreso tanto humano como universal: ¡el movimiento!

Para esto, caractericemos primero la naturaleza de este fenómeno.

Indiquemos en dos palabras lo que sorprende ante todo al espectador en su primer contacto con el cine en relieve: el cine en relieve proporciona la ilusión completa de las tres dimensiones.

Una ilusión que no deja lugar a la menor duda, del mismo modo que en el cine ordinario no existe duda sobre el hecho del movimiento. La ilusión del espacio en un caso y del movimiento en el otro son totales para quienes saben, en el segundo caso, que se trata de una sucesión de fotos inmóviles a una cadencia elevada y, en el primero, de una hábil superposición de dos imágenes planas de un mismo objeto fotografiado desde dos ángulos ligeramente distintos.

Tanto en un caso como en otro, la verosimilitud espacial y la verosimilitud motriz son de una perfección aplastante, tan incon-

testables como el mismo sello de autenticidad y de realidad que los personajes de la película, aunque sepamos perfectamente que se trata de puras sombras registradas por un proceso fotoquímico sobre varios kilómetros de gelatina enrollada en bobinas, que dan la vuelta al mundo en cajas de hojalata y crean en los espectadores de todas partes la ilusión de vida.

El efecto del cine en relieve es triple.

O bien la imagen aparece como un bajorrelieve inscrito en la superficie plana de la pantalla.

O bien se hunde vertiginosamente hacia el interior de la pantalla, asombrando al espectador con una profundidad que jamás había percibido anteriormente.

O bien —y es el efecto más sensacional— esta imagen percibida tridimensionalmente salta desde la pantalla hacia la sala.

Podrá ser una tela de araña con una araña gigantesca, suspendida entre la pantalla y el espectador.

O bien unos pájaros que volarán desde la sala para penetrar en la pantalla, o vendrán a posarse dócilmente sobre los espectadores en un hilo —que darán ganas de tocarlo— que parece unir lo que antaño era la superficie plana de la pantalla con la cabina de proyección.

O ramas suspendidas que adornan la sala.

O panteras o pumas que saltan de la pantalla hacia los brazos del público.

Un cálculo diferente durante la toma de vistas hace que la imagen se convierta, sea en una Superficie que se mueve hacia el infinito lateralmente y en profundidad, o bien un Volumen que avanza materialmente hacia el espectador, percibido realmente como en tres dimensiones.

Lo que estábamos acostumbrados a considerar como una imagen en la superficie de la pantalla nos «engulle» súbitamente hacia unos últimos términos que jamás habíamos sospechado, o bien «penetra» en nosotros con una fuerza de irrupción desconocida.

Como en el caso del color, nuevo estadio expresivo en relación con la paleta limitada de los grises, blancos y negros, nos hallamos también en este caso ante un desarrollo perfeccionado de tendencias que existían en el cine desde su etapa bidimensional.

En esta tendencia se basaba precisamente uno de mis procedimientos favoritos de composición, especialmente en las escenas al aire libre.

Se basaba —y continúa basándose— en colocar a un personaje u objeto en primer término, fotografiado en un gran primer plano, pero conservando casi toda la profundidad de foco, atenuada solamente en la medida que exige la perspectiva, para distinguir al máximo el primer término del fondo.

La percepción de la enorme diferencia de escala entre las dimensiones del primer plano y las del fondo permitía obtener en grado máximo la ilusión espacial.

Para ello eran una ayuda las características deformantes del objetivo de 28 mm de distancia focal, este objetivo único que exagera violentamente las líneas de fuga, que permite mostrar en una misma imagen una visión perfectamente nítida de los detalles excesivamente ampliados del primer término y toda la profundidad del fondo, manteniendo rigurosamente enfocados tanto uno como otro.

La virtud de esta composición sigue siendo la misma, tanto si se quieren oponer temáticamente los dos términos o se busca, por el contrario, fusionarlos en una unidad temática.

En el primer caso, esta composición permite el máximo antagonismo concebible entre el espacio y el volumen en el interior de la escena.

En el segundo caso, la sensación plástica más clara de la unidad de lo general y de lo particular.

La impresión dramática alcanzará su punto culminante en el caso en que la composición combine las dos posibilidades, cuando, por ejemplo, la unidad temática de los dos términos evidenciará al mismo tiempo su incompatibilidad bajo la relación de la medida o del color.

Hay un ejemplo de esto en una de las escenas finales de la primera parte de *Iván el Terrible,* que muestra en primer término un enorme perfil del zar recortándose en el infinito nevado, por donde avanza la procesión que llega de Moscú.

Esta escena, que funde en un solo bloque al pueblo que implora al zar que regrese y al zar que cede a su ruego, «disocia» al mismo tiempo al máximo desde el punto de vista plástico —tanto en relación de volúmenes como de colores— los dos elementos.

...Es interesante señalar que, por el impacto que produce esta composición, estos ejemplos de cine «bidimensional» superan por el momento lo que el cine en relieve consigue mediante la técnica.

Y esto por la simple razón de que las posibilidades técnicas del

cine en relieve están severamente coartadas por la necesidad provisional de utilizar únicamente el objetivo de 50 mm, el menos expresivo de todos.

Pero si se tienen en cuenta todas las virtualidades que esconde el cine en relieve, nos hallamos ante un progreso que permitirá resultados no alcanzados todavía en este terreno.

Sea como fuere, aunque el cine en relieve no ha alcanzado todavía la perfección, he aquí dos posibilidades espaciales que nos ofrece, como una realidad percibida físicamente: la aptitud para «atraer» al espectador con una intensidad absolutamente desconocida en la antigua pantalla plana y una aptitud no menos real para «proyectar» sobre este espectador lo que antes permanecía aplastado en la superficie de la pantalla.

Pero puede preguntarse: ¿y después, qué?, ¿qué es lo que esto aporta?, ¿qué tienen de sorprendente estas dos posibilidades, por curiosas que resulten para el público?

...Ningún otro arte proporciona, en el curso de toda su historia, ejemplo de un pasaje tan perfecto desde el punto de vista dinámico (y sin la ayuda del movimiento real) como el paso de la superficie al volumen y del volumen a la superficie, insertándose uno en el otro para coexistir en simultaneidad.

En este sentido, incluso la arquitectura resulta inferior al cine en relieve, puesto que la potente sinfonía de volúmenes y de superficies ve depender el dinamismo de su desarrollo de la velocidad y del itinerario adoptado por el espectador que se desplaza a lo largo del monumento, único procedimiento para penetrar en su naturaleza.

...Teniendo presente su pertenencia a las artes espectaculares, el cine en relieve no debe considerarse como un nieto de los inventos de Edison y de Lumière, sino como un descendiente del teatro, del que representa, en su forma actual, su vástago más joven y un grado nuevo en la evolución de este arte.

El secreto —si es que existe— del cine en relieve hay que buscarlo precisamente en la historia del teatro, en una de las tendencias fundamentales que penetra su historia en casi todas sus etapas.

...Los problemas que plantea el teatro son innumerables. Por el momento me detendré en el de las relaciones entre espectáculo y espectador.

...Es algo muy notable: desde el momento en que se produce

el «desdoblamiento» espectador-actor, se manifiesta una voluntad «nostálgica» de reunir estas dos mitades separadas.

No solamente en los textos escritos con plena conciencia y que florecen en la época en que el individualismo exasperado todo lo invade. No solamente en las innumerables experiencias prácticas ensayadas en la actualidad para resucitar el alma colectiva de los espectáculos bajo los atrios de las catedrales. Sino durante toda la historia del teatro. Y, a través de numerosos ejemplos de técnica escénica del pasado, a lo largo de los siglos y casi ininterrumpidamente, la misma tendencia aparece obstinadamente, variada en sus formas pero única en su aspiración: «superar» esta ruptura, «tender un puente» sobre el abismo que separa al espectador del actor.

Estas tentativas van desde los medios exteriores más «groseramente materiales» para colocar al mismo nivel la posición de los espectadores y la de la acción escénica, hasta las formas más refinadas de realización figurada de este sueño.

Así pues, la tendencia a «introducirse» en el espectador y la tendencia a «atraerlo» hacia sí no cesan de rivalizar, de sustituirse la una a la otra, o de andar aparejadas, como prefigurando un duelo entre las dos posibilidades técnicas esenciales (el fenómeno óptico esencial) que hemos señalado hace un momento como la aportación plástica fundamental del cine en relieve.

...El Occidente burgués adopta, o bien una postura indiferente, o bien irónicamente hostil ante el cine en relieve, problema al que técnicos, inventores, gobierno y cineastas han dedicado, en el país de los Soviets, un interés tan considerable.

Hay algo de absurdo e incluso ofensivo para el arte viviente, en perpetua evolución, en el espíritu rutinario con que en Occidente se acogen las noticias referentes al cine en relieve.

Percibo un perfume de oscurantismo sacrílego en estas líneas escritas por Louis Chavance en julio de 1946[2]:

> ...¿Cuál es el enriquecimiento de una situación dramática mediante este nuevo procedimiento técnico? ¿Acaso un actor en relieve dispone de algún medio expresivo suplementario?
>
> Su aspecto físico... su redondez... ¿No será el triunfo de los actores obesos?... Pero ¿qué es lo que ganan la cólera, los celos o el odio expuestos en tres dimensiones? Y la risa... No me parece que la tarta de crema pueda desternillarnos más que

[2] En *Le Magasin du Spectacle,* de julio de 1946.

lanzada sobre los actores planos de Mack Sennett. La intriga... La comedia...

¿Hay que afirmar que el relieve es un instrumento estéril? Quedan ciertamente otras hipótesis y podría hablar de su aspecto visual. Pero no caigamos en las analogías con las artes plásticas y citemos a los escultores después de haber mencionado a los pintores. Se puede rodar en relieve la vida de Miguel Ángel, como se rodaría en colores la del Tiziano. Bello resultado. ¿Cuál es el placer para la vista? ¡La escultura sugiere la idea del tacto y una pantalla no se toca!...

...¿En qué consiste el error de Chavance?

En que aunque se proclama enemigo de las analogías, permanece preso en ellas de tal modo que no llega a superar el cuadro y las nociones de las artes clásicas, las normas del drama teatral, de la interpretación de los actores, de la escultura «que sugiere la idea de tacto».

Chavance no piensa, como nosotros, que debe producirse un estallido, una revisión total de la cooperación de las artes tradicionales frente a una ideología nueva de una época nueva, a las posibilidades de hombres nuevos y a los medios nuevos de que estos hombres disponen para convertirse en señores de la Naturaleza.

¿Acaso los rayos infrarrojos no permiten ver claramente en la oscuridad?

¿Acaso la radio no permite guiar a proyectiles y aviones en las esferas lejanas de otros cielos?

¿Acaso las máquinas electrónicas no permiten hacer en unos segundos operaciones que antes requerían meses de trabajo a un ejército de matemáticos?

¿Acaso la conciencia no está forjando, después de la guerra, una imagen cada vez más precisa del ideal democrático internacional?

¿Acaso todo esto no exige artes completamente nuevas, formas y dimensiones que rebasen los paliativos que han sido hasta hoy el arte tradicional, la escultura tradicional y, también, el cine tradicional?

¿Acaso la nueva escultura cinematográfica del movimiento no arrojará por la borda las dimensiones y particularidades de la escultura inmóvil de antaño que Chavance toma como modelo?

No hay que tener miedo de esta nueva era.

Y, aún menos, reírse en sus narices, como nuestros antepasados que arrojaban fango sobre los primeros paraguas.

Hay que preparar en los cerebros un lugar para la llegada de temas enteramente nuevos que, reforzados por las posibilidades de nuevas técnicas, exigirán una estética absolutamente nueva para la materialización inteligente de estos temas en las grandes obras de mañana.

Hay que desbrozarles el camino. Es ésta la noble tarea, la tarea sagrada, que deben acometer todos aquellos que osan llamarse a sí mismos artistas.

En cuanto a no creer en la técnica del mañana, es propio de hombres que no creen simplemente en el mañana, que niegan las ventajas de la evolución social de los pueblos y obstaculizan activamente esta evolución o bien, enfrentados con el ineluctable e irreversible futuro que se avecina, se agarran febrilmente a todo lo que es caduco, reaccionario y viejo, porque solamente ven una garantía de estabilidad en un capitalismo querido por sus corazones de burgueses.

¿Nosotros no somos así y no es así nuestro país!

¡Adelante, sin cansancios, hacia nuevas búsquedas!

Hacia el desarrollo de técnicas nuevas.

Hacia el perfeccionamiento de las formas de mañana, de los medios técnicos para expresar nuestras ideas.

Pues el mañana es nuestro, un mañana glorioso, triunfante, magnífico.

Solamente nuestro y de aquellos que, con nosotros, hacen avanzar la humanidad hacia un porvenir radiante.

El último experimento

En 1953, el director Arch Oboler y el inventor y productor Milton L. Gunzberg lanzaron otro sistema, denominado NaturalVision, que se basaba en la luz polarizada y que fue objeto de un largometraje, Bwana, diablo de la selva (Bwana Devil). *La promoción del sistema y de su ejemplo fue tan abundante que se llegó a poner a 1953 el rótulo de «Año 3-D» (por «tri-dimensional»), anunciándose una nueva época para el cine. En esa innovación, tanto el rodaje como la percepción del espectador se hacían a través de cristales especialmente preparados, que sólo permitían pasar la luz cuando ésta vibraba en un plano horizontal o en un plano vertical. Éste resultó ser un tecnicismo de la óptica, que pocos espectadores comprendieron, pero no había duda del hecho físico. Los cristales de las gafas podían parecer transparentes, pero sólo uno podía ser atravesado por un determinado tipo de luz y el otro por otro tipo de luz. (Un símil físico del caso, divulgado en su momento, es una ventana con una persiana horizontal y otra con una vertical; una hoja de papel sólo podrá deslizarse por aquella que tuviera sus ranuras en el mismo sentido.) De hecho, las gafas especiales permitían que el espectador recibiera imágenes distintas en cada ojo y que así se le ofreciera una sensación de relieve.*

Pero era una sensación artificial, como número de feria de variedades, y ciertamente no era el relieve de la realidad. Fue utilizado además con un criterio muy pobre, tanto en el film de lanzamiento como en una docena de títulos que a modo de experimento fueron producidos por casi todas las empresas de Hollywood. El criterio básico era «arrojar» objetos al espectador, asustarle como habían asustado quizá a sus abuelos los primeros ferrocarriles que se vieron en una pantalla hacia finales del siglo XIX. *Fuera de esos efectos vistosos, los films de 3-D no contenían otras*

emociones, y así fue como alguien apuntó con ironía que se trataba de obras de escaso relieve.

Faltaba una segunda etapa de experimentación para probar las 3-D en una mayor exigencia narrativa que los trucos de la acción y de la aventura. Pero no se llegó a esa etapa. En la resultante controversia de la crítica, algunos observadores adujeron que el 3-D no serviría para mucho más que lo que se había hecho en dos años de experimentaciones, mientras otros estaban dispuestos a concederle la misma tolerancia con que, a principios de siglo, el cine había pasado desde la feria de diversiones al nivel de medio narrativo y descriptivo. Pero más allá de la controversia resulta obvio que la estructura de rodaje y de proyección es una molestia costosa. En particular, el uso de las gafas especiales presenta una enorme incomodidad para el espectador, que no aparece compensada por la calidad de lo que se le ofrece. En 1955 el 3-D pasó a ser un recuerdo, si bien recientemente se ha intentado volver a poner de moda con algún que otro film de mediana calidad e incluso mediante la TV (por ejemplo, reponiendo Fort Ti *de 1953, obra menor de William Castle), intentos todos ellos vanos de un sistema que nunca podrá normalizarse, a pesar de la pretensión de apropiación por parte de la industria videográfica con fines domésticos y de consumo.*

31. El Cinerama

Otro frente de combate que el cine emprendió contra la TV fue el de aumentar al triple el tamaño de la pantalla. Esto es, la actualización de lo que Abel Gance había intentado antes, con un ejemplo histórico en algunos fragmentos de su Napoleón *(1926). En el Cinerama se rodaba con tres cámaras cruzadas, consiguiendo así una triple imagen. Esto obligaba a instalar en las salas tres proyectores en arco debidamente sincronizados. Sobre una pantalla más grande (15,54 × 7,92 m) se veían entonces tres imágenes (izquierda, central y derecha). A esto se agregaban varios altavoces, con el fin de dar un sonido estereofónico que era emitido desde varias fuentes. La idea general era sumergir al espectador en el espectáculo. Y efectivamente, la primera muestra pública,* Esto es Cinerama (This Is Cinerama, *1952), llevaba al espectador a las montañas, a Venecia, a un paseo aéreo por Estados Unidos, al Teatro de la Scala de Milán... Los siguiente títulos sólo reiteraron el modelo primitivo.*

Un defecto básico del Cinerama fue la necesidad de adaptar algunas salas grandes, modificando pantallas y haciendo sitio a los proyectores. Otro defecto visual fue el que las tres imágenes confluían en dos franjas verticales permanentes, perjudicando la ilusión de realismo. Y un defecto industrial y artístico mayor fue que el Cinerama podía servir para asuntos espectaculares, pero sólo ocasionalmente para narraciones dramáticas; uno de los pocos ejemplos sería el argumental La conquista del Oeste (How the West Was Won, *1962), de John Ford, Henry Hathaway y George Marshall.*

Los defectos del Cinerama fueron resueltos en 1963 con la adopción de un objetivo único que permitía la proyección de una única película de 70 mm, siendo el primer título exhibido por tal sistema El mundo está loco, loco, loco (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World), *de Stanley Kramer, del mismo año.*

32. El CinemaScope

Logros similares al del Cinerama fueron conseguidos rápidamente por el perfeccionamiento del CinemaScope, una creación del inventor francés Henri Chrétien (1879-1956), cuyo nombre quedó, sin embargo, bastante oscurecido dentro de las incisivas campañas publicitarias del lanzamiento de la Fox. Las lentes anamórficas en las que se basaba fueron de su invención, patentándolas con el nombre de Hypergonar en 1925 y presentándolas sin éxito en 1937 en la Exposición Universal de París; fueron perfeccionadas por la 20th Century Fox al adquirir el procedimiento en 1952. Éste permitía recoger una imagen más alargada en un fotograma normal, condensándolo sólo en el sentido lateral (visto al trasluz, un fotograma de CinemaScope presenta a seres humanos más altos y espigados); la inversión del proceso en la proyección permite que la imagen más ancha aparezca en una pantalla mayor.

En 1953, la Fox anunció que toda su producción futura se haría en CinemaScope, y promovió su uso por otras empresas y la adecuación de tantas salas como pudo. A la inversión de mayores capitales en la producción se agregaba así, inevitablemente, otra inversión en las empresas exhibidoras. El éxito inicial de La túnica sagrada (The Robe), *de Henry Koster, de aquel año, y la aplicación inmediata del CinemaScope a otros géneros, permitieron prever una larga vida para el nuevo sistema.*

El primer texto que sigue fue escrito por Walter Lassally, sobresaliente director de fotografía del cine inglés, y publicado en el número de enero-marzo de 1955 de la revista londinense Sight and Sound. *Su disquisición general en torno a las pantallas grandes es previa y básica para comprender el alcance y la problemática que deriva de su aplicación normalizada.*

Las pantallas grandes

WALTER LASSALLY

I

Aporto mi propio comentario sobre las nuevas dimensiones de la industria cinematográfica, simplemente porque, como espectador apasionado y como técnico cinematográfico practicante, *me gusta* el viejo formato y odio verlo pisoteado hasta la muerte en nombre del progreso. Hoy, con su énfasis en la novedad, en el ruido y en el espectáculo, el cine está en camino de retroceder a sus orígenes, la feria de diversiones, y el motivo ostensible de ello es alejar al público de sus pantallas de televisión domésticas, ofreciendo algo que la televisión no puede dar. En el otoño de 1952, el programa de Cinerama[1] y un largometraje en 3-D de producción independiente, *Bwana Devil*[2], se estrenaron en Nueva York, y aunque ninguna de ambas empresas fuera parte de un plan organizado para solucionar los problemas de Hollywood, su enorme éxito comercial llevó a iniciar una de esas renovaciones en todos los grandes estudios. Algunas producciones actuales fueron interrumpidas y luego rehechas en 3-D, y se comenzó a trabajar en varias imitaciones de Cinerama, haciendo uso de las lentes anamórficas. Así, tras dos iniciativas aisladas, comenzó un movimiento que en el curso de un año estaba amenazando desplazar,

---

1 Se refiere a *Esto es Cinerama (This is Cinerama)*.
2 *Bwana, diablo de la selva,* de Arch Oboler.

quizá para siempre, al formato que había sido habitual en el mundo desde los comienzos del cine.

En su prisa, Hollywood mató en verdad a una de las gallinas que ponían huevos de oro. Al precipitarse a la producción de películas en 3-D, con uso de un equipo anticuado, répidamente adaptado y a menudo inadecuado, pronto distanció al público. La otra gallina fue tratada, sin embargo, en forma más sensata. Como el Cinerama era demasiado caro y complicado para un uso general, se desarrolló el CinemaScope, partiendo de un proceso iniciado veinticinco años antes por Henri Chrétien, que manteniendo una gran pantalla curvada (aunque más reducida en su altura) y condensando las tres películas del Cinerama en una sola, pudo ser acomodado más rápidamente a la estructura de las salas cinematográficas de Estados Unidos.

Ese último factor dio también nacimiento a la «pantalla ancha», porque, aunque la exigencia general era sólo por un mayor tamaño, con el que la TV no puede competir, ciertos factores estructurales de los cines, y en particular las butacas delanteras, restringieron la ampliación en la altura más que en el ancho. Así, la superficie de pantalla sólo podía ser aumentada con el sacrificio de la altura. Es interesante anotar que las nuevas proporciones de pantalla fueron adoptadas por completo sin una referencia al lado de la *producción* dentro de la industria.

II

El desarrollo del Cinerama hacia el CinemaScope y la pantalla ancha es notable por su carencia de lógica. El Cinerama, aunque eficaz en su propio terreno, no es adecuado para funcionar como un medio narrativo; claramente: es demasiado enorme e inmanejable para ello. La pantalla del Cinerama, sin embargo, que es profundamente cóncava y que hasta alcanza a las primeras filas por sus extremos, sirve para absorber al espectador e introducirlo personalmente en la acción, mientras la pantalla del CinemaScope queda habitualmente confinada al escenario y sólo está ligeramente curvada. Esto puede ser aún eficaz en las salas muy grandes, pero no tiene sentido en las más pequeñas, especialmente si son largas y estrechas, y por cierto hacen más difícil enfocar con precisión. El colmo del absurdo se consigue en algunas salas de actualidades en Londres, de unas doscientas butacas, donde la

«nueva pantalla ancha» es (a la fuerza) del mismo tamaño que su precedente, aunque esté claramente curvada.

Técnicamente, también, los hijos antinaturales del Cinerama no se han mantenido al nivel de su razonable progenitor. Por lo menos el Cinerama hace uso de tres films, cada uno de un tamaño que es una vez y media el normal, para llenar la enorme pantalla. En muchas instalaciones del CinemaScope, la zona de pantalla a cubrir es prácticamente equivalente, pero un solo film, con fotogramas que no son mayores que los anteriores, debe hacer el trabajo de los tres. Así que, por un lado, cuanto más cerca se sienta uno de la pantalla CinemaScope, más cerca está de cumplir el requisito de llenar el campo de visión del espectador; por otro lado, y debido al agrandamiento que se produce, uno debiera sentarse en verdad más lejos de la pantalla que antes, para obtener una imagen comparablemente nítida y sin granulación. De hecho, las filas traseras son ahora las del centro, las filas del centro son las delanteras y las filas delanteras son el escenario. Y, desde luego, en todos los nuevos sistemas, exceptuando el Cinerama, la imagen que pasa por el proyector es todavía la de las viejas dimensiones, con un tamaño cercano a un sello inglés de correos.

Y esto no es todo. La proporción del CinemaScope, presurosamente elegida (2:55 a 1), ha llevado a un innecesario sacrificio de la altura. De hecho, sólo un 13,5 por 100 de todas las salas inglesas pueden instalar el CinemaScope sin tener que *reducir* su altura de pantalla (a menos que pongan las pantallas en la parte delantera del escenario, sacrificando así cierta cantidad de butacas).

III

Las salas que más necesitan algún incentivo de taquilla, las salas más pequeñas e independientes, son de hecho las menos aptas para beneficiarse de los nuevos sistemas. El equipamiento es costoso, y en las salas más pequeñas una pantalla ancha, o incluso el CinemaScope, no es lo bastante eficaz como para garantizar un aumento sostenido en las recaudaciones, especialmente frente a la competencia de las salas más grandes, que pueden mostrar con mayor ventaja los nuevos sistemas. Uno se pregunta, en verdad, si algunas de las salas más pequeñas no se beneficiarían inclinándose a la dirección opuesta: manteniendo el viejo formato y mostrando películas más inteligentes, más originales, incluyendo las europeas.

Un crítico ya ha señalado que «la revolución más eficaz podría ser un notable mejoramiento en la calidad de las pleículas 2-D». En todo caso, la situación actual habrá de dividir a la industria, en cierta medida, entre el circo y el cine, con el énfasis en el primero. Una proporción de las salas habrá de explotar la moda actual por el tamaño y por el espectáculo en tanto la taquilla lo justifique.

En todo caso, ¿no es concebible que en muchas de las otras salas el público, si tiene la oportunidad, será feliz con la aceptación del viejo tamaño, supuesto que las películas sean buenas? La pregunta es importante desde muchos puntos de vista, porque la argumentación para conservar el viejo formato es formidable:

1. Es el formato normal de toda cámara y de toda cabina de proyección en el mundo; simplemente, el no utilizar una parte de la zona disponible para el cuadro (práctica actual) difícilmente puede ser aceptado como solución permanente, en particular con el gran aumento de la imagen.
2. Es el formato para el cual siguen produciendo películas una parte considerable de las industrias cinematográficas mundiales. En la actualidad, no hay indicaciones de que el cambio a nuevos formatos ocurra en otros países que en Inglaterra y en Norteamérica. Las salas de Europa, incidentalmente, son en general más pequeñas que las nuestras, y pocas de ellas tienen butacas elevadas.
3. Las películas subtituladas sólo pueden ser exhibidas con dificultad en una pantalla ancha y con una mayor pérdida de imagen.
4. Es el formato de las películas de TV y de las no comerciales en 16 mm, que se completan con todo su equipo a través del mundo. Abandonar este formato en los estudios comerciales significaría la creación de normas dobles, quizá triples, con los consiguientes e interminables problemas de conversión y de adaptación.
5. Por último, y no es lo menos importante, el viejo formato ha probado ser el mejor para la composición en el medio cinematográfico, siendo una transacción aceptable entre lo horizontal y lo vertical.

IV

Quizá para evitar que sus objeciones sean desechadas como obstáculos en el camino del progreso mecánico, los técnicos de este país han estado generalmente dispuestos a aceptar las nuevas dimensiones, y pocos parecen haberse molestado en formular la familiar pregunta del cine: «¿Para qué lado fueron?» Puede ocurrir que aquí los problemas sean menos confusos que en Hollywood, ya que la firma Rank Organization se ha decidido en favor del VistaVision (con su proporción más razonable del 1:85 a 1 y su mayor definición de imagen, que resulta de un negativo más grande en la cámara) frente al CinemaScope. Pero, sin embargo, los problemas existen.

Desde luego, es «fácil» rodar para la nueva proporción, y aún para la vieja y la nueva a un mismo tiempo; sólo hay que trazar dos líneas horizontales en el visor y asegurarse de que la «acción esencial», como se la denomina, quede dentro de esa zona. Sólo que entonces no hay que usar ya la palabra «componer». Para componer una foto, hace falta un arco determinado. Los nuevos marcos oscilarán entre 1:66 a 1 y 2 a 1, hasta que se llegue a alguna suerte de medida estándar, de la cual todavía no hay noticia. Asimismo, aun suponiendo un marco fijo de, digamos, 1:85 a 1, las limitaciones son considerables. Aunque la forma más ancha sea adecuada para los paisajes y para los planos alejados, se hace menos manejable cuando la cámara se aproxima. El encuadre de planos medios y de primeros planos tiende a ser más monótono al hacerse posible una menor diferenciación de las distancias y más difícil al acentuarse las diferencias de altura. Se hace continuamente necesario «componer» con intérpretes y objetos para disminuir ese efecto, lo que significa apoyar mesas y sillas sobre bloques y colocar a las actrices bajas sobre guías telefónicas, buscando una apariencia natural dentro de los límites más reducidos de la altura disponibles. A menudo, es necesario también optar por el plano más lejano de la acción con el fin de poder incluir la altura requerida, reduciendo así la concentración y la tensión dramática.

En el CinemaScope esto puede ser desde luego acentuado hasta llegar al absurdo. Una consideración que seguramente ha conducido hasta el rodaje de tantos temas sobre la Roma antigua o sobre Egipto, es la popularidad que en esa época tenían los divanes sobre los cuales cabía reclinarse. Debe haber más reclina-

ciones en las películas de CinemaScope que en toda la historia del cine. Y no es extraño, porque ¿quien puede quedarse de pie cuando todos los demás están sentados, excepto en las tomas a distancia?

V

Desde el punto de vista de la producción, las nuevas formas sólo tendrán éxito si toda la producción futura de la industria queda concentrada en el espectáculo, en los paisajes y en los planos alejados. El hecho de que en CinemaScope se hayan filmado otros temas sólo subraya la verdad de esto. (Aquí se acentúa quizá el problema del montaje. La velocidad de montaje —con sus ventajas adicionales de ritmo y de selección— depende desde luego del tiempo necesario para que el espectador absorba toda la «información» contenida en un plano, y cuanto mayor sea la superficie de pantalla, más largo habrá de ser ese tiempo.) El CinemaScope pierde esa universalidad esencial del marco. Hasta dónde llega el aumento de la flexibilidad permitida por el VistaVision es algo que está por verse, y el resultado de la inevitable rivalidad comercial entre ambos sistemas está aún pendiente de decisión.

Entretanto, debe hacerse un esfuerzo concentrado —a través de cartas a los diarios y de protestas a los gerentes de las salas— contra el insorportable proceso con que se exhiben en pantallas anchas las películas que no fueron filmadas para ellas. A esta altura ya estamos familiarizados con los consiguientes degollamientos de cabezas y las amputaciones. En Francia, esta costumbre fue interrumpida tras una fuerte protesta de los críticos. ¿Es demasiado esperar que nuestros propios críticos hagan un servicio similar? Se ve un mal signo de los tiempos en que algunos gerentes de salas prefieran dar una función obviamente mala y poco espectacular antes que arriesgarse a aparecer como atrasados frente a un público apático.

A la larga, desde luego, es sólo el público el que puede decidir: simplemente por cansarse de las nuevas formas y no por hacer alguna forma coherente de la protesta. El desarrollo de los nuevos sistemas ha sido notable por su rapidez, por su falta de lógica y por su desdén ante las consecuencias a largo plazo. Contra el poder del capital invertido, sólo la taquilla puede ser una voz lo bastante fuerte.

Algunas objeciones al CinemaScope, y sobre todo a su primer espectáculo, procedieron de Herman G. Weinberg, conceptuado historiador norteamericano del cine, autor de fundamentales monografías sobre Lubitsch, Sternberg y Stroheim. El artículo que se reproduce es la versión que publicó Cahiers du Cinéma. Revue du Cinéma et du Télécinéma, *tomo VI, núm. 31, París, enero de 1954; igual procedencia tienen los textos de André Bazin y Jacques Rivette que se incluyen a continuación.*

«Ipso facto»

HERMAN G. WEINBERG

La publicidad de *La túnica sagrada* anuncia orgullosamente: «El espectáculo milagroso que puede verse sin gafas», sin darse cuenta de que desde hace cincuenta años la gente va a ver films sin gafas.

«El mayor acontecimiento de la Historia del Cine», añade esta publicidad, olvidando el acontecimiento infinitamente más importante que se produjo hace un cuarto de siglo, es decir, el paso del mudo al hablado.

¿Por qué la proyección de un film sobre una pantalla panorámica iba a conferirle, automáticamente, la superioridad sobre ese mismo film o sobre otro proyectado en una pantalla normal? En Norteamérica lo nuevo es *ipso facto* superior a lo viejo y lo gigante lo es todavía con más razón. Todo esto forma parte de nuestra filosofía de lo enorme. En la Naturaleza lo enorme es a menudo anormal, y así lo corroboran las palabras elefantiasis y gigantismo.

La túnica sagrada es en sí misma una historia pseudorreligiosa, procedente de una novela de tercera clase, que hace de la túnica llevada por Cristo en el Calvario un absurdo fetiche. Al no atreverse a realizar la experiencia inicial con un tema profano, con objeto de minimizar toda posible crítica de la obra y de la técnica, la 20th Century Fox ha «asegurado» su primer film en CinemaScope rodeándolo de la aureola de Cristo. La presentación era de lo más lírico, concebida en el estilo del Cantar de los Cantares o de los Salmos de David, mientras que el film en sí está hecho con el único objetivo de conmover al histérico, para quien un actor, con

sólo levantar la mirada al cielo en la pantalla, se convierte en una reencarnación de la santidad y del éxtasis místico. Pero *La túnica sagrada* carece totalmente de espiritualidad. Dado el público de las salas cinematográficas en Estados Unidos, la obra deberá proporcionar una buena cantidad de dólares a sus exhibidores, pero su mensaje es banal y no tiene nada que ver con los problemas espirituales de hoy en día, lo que, en cambio, podría haber pasado con un buen film sobre Cristo. (¡Es aquí cuando se echa de menos a un Dreyer o a un Gance!) Es una obra incluso de una espiritualidad inferior a la de *El millón*[1] que volví a ver el otro día y que sigue siendo delicioso. *La túnica sagrada* también pretende, al menos en el anuncio, contar «la más hermosa historia de amor y de fe que el mundo ha conocido», pero el film portador de este saludable mensaje ha sido hecho sin amor... y entonces, ¿cómo nos puede llegar ese mensaje?

[1] *Le Million* (1931), de René Clair.

Final del montaje

ANDRÉ BAZIN

Yo era un ferviente admirador del CinemaScope a raíz de las proyecciones experimentales organizadas este verano en París y en Venecia. En primer lugar, por razones teóricas. La reducida pantalla tradicional es un accidente contra el que más o menos han batallado la mayoría de los grandes cineastas. Si en ese momento el sonido no hubiese venido a polarizar el interés del público, *Napoleón* y *Construire un feu* podrían muy bien haber revolucionado el cine a partir de 1927.

¡Pero quizá no había llegado a su hora! Abel Gance utilizaba menos su triple pantalla como una extensión del campo visual, que como multiplicación en el espacio de los efectos del montaje, y, en cambio, el interés que yo encuentro actualmente en la gran pantalla es que, además, y mejor que la profundidad de campo, destruye definitivamente el montaje que ha sido considerado erróneamente como la esencia del cine, está en relación efectivamente con la limitación de la imagen clásica que condena al director a la fragmentación de la realidad. Desde este punto de vista, el CinemaScope se inscribe en el lógico proceso de evolución del Cine desde hace quince años, desde *La Règle du jeu* a *Los mejores años de nuestra vida,* desde *Ciudadano Kane* a *Europa 1951*.

Pero debo confesar que la visión de *La túnica sagrada* ha supuesto un rudo golpe para este entusiasmo teórico. Incluso prescindiendo de la excepcional banalidad del guión y de la realización, es indudable que determinados defectos ópticos constitu-

yen una inquietante regresión en cuanto a la calidad alcanzada por la imagen cinematográfica. ¿Vamos a tener que renunciar a partir de ahora a la imagen picada y a los colores nítidos y opacos? Pero admitamos que estos defectos puedan ser corregidos (cosa de la que me encantaría estar convencido), también habría que estar seguros de que el Hypergonar pueda adaptarse a los principales objetivos, ya que, de lo contrario, la mayor abertura del ángulo de toma sería ilusoria, obteniéndose efectivamente el mismo resultado que con un gran angular y una proyección panorámica. En Cannes le planteé este problema al profesor Henri Chrétien sin poder obtener una respuesta clara. De forma que es totalmente lícito preguntarse, hasta tener una myor información, si el balance (pérdidas y beneficios) estético del CinemaScope no es deficitario. También es cierto que para averiguarlo habrá que esperar otra demostración que no sea *La túnica sagrada.* A la espera de mejores resultados pensemos en lo que podría haber sido *El salario del miedo* en una gran pantalla con estereofonía.

FILMS CITADOS

Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles.
Construire un feu (CM, 1926), de Claude Autant-Lara.
Europa 1951 (Europa'51, 1952), de Roberto Rossellini.
Los mejores años de nuestra vida (The Best Years of Your Lives, 1946), de William Wyler.
Napoleón (Napoléon vu par Abel Gance, 1925-1927), de Abel Gance.
La regla del juego (La Règle du jeu, 1939), de Jean Renoir.
El salario del miedo (La Salaire de la peur, 1951), de Henri-Georges Clouzot.

La era de los directores de escena

JACQUES RIVETTE

¿Es posible ser persa? O también, ¿es posible aceptar el CinemaScope? El caso es que tengo la sensación de que no sólo no experimento ningún rechazo, sino ni siquiera la menor reserva. El Hypergonar[1] cuenta, al menos, con una primera ventaja: haber trazado finalmente una frontera precisa entre dos escuelas, más aún, entre dos ideas del cine, dos maneras fundamentalmente opuestas e irreductibles de amarle y de entenderle. Sólo veo una diferencia, pero importante: ya no se trata de geografía, sino de historia; al fin desaparecerán, antes de reunirse con las nostalgias del silencio y las añoranzas del blanco y negro, buen número de retrasos, y con ellos, si no espabilan, sus autores.

Digámoslo sin rodeos: la aparición del CinemaScope es mucho más importante que la del sonido, en el plano estético evidentemente, pues el cine hablado, en último término, no hacía más que confirmar un hecho sabido, subsanar una invalidez, demostrar la verdad de Griffith, Murnau, Stroheim, en contra, digamos, de Chaplin o Eisenstein. Hay que ser muy sordo para no tener la memoria obsesionada por el timbre vivo y claro de Lillian Gish, las sabias entonaciones con que Lil Dagover matizaba sus fintas delante de Tartufo, los gritos estrangulados de Fay Wray; a los brillantes conversadores de *Lady Windermere*, de Lubitsch, sólo le faltaba la palabra, ni siquiera eso, digamos la voz.

[1] Nombre que recibe el objetivo de las pantallas de CinemaScope.

Así que mucho más que sobre el golpe de estado del sonoro, diría que toda la Historia del Cine se mueve hacia la infiltración irresistible del color; el CinemaScope es, en primer lugar, la coronación y la consagración de este largo progreso; a partir de ahora, uno y otro caminan del brazo, tienen el mismo objetivo. Me resisto al intento de decirlo con tan escasas palabras, pero, al fin, ya no es del fantasma de las cosas de donde el cineasta debe extraer su material, sino de sus apariencias más vivas y chocantes, se ve obligado a componer con lo que contienen de más concreto y más pesado, y si pretende, siempre *únicas,* arrastrarlas hacia la abstracción, sólo podrá hacerlo a expensas de lo individual y de lo singular; terminóse, diría, cualquier veleidad de álgebra sintáctica o novelesca y, por mucho que disguste a los pedantes, decididamente el cine no es un lenguaje.

Por mucho que siga disgustando a buen número de personas, me siento incapaz de experimentar ante la pantalla del CinemaScope la menor nostalgia por la antigua pantalla, diría más, ni se me ocurre pensar en ella; pero sí, en cambio, qué nostalgia siento por el CinemaScope durante el espectáculo habitual. Al ver de nuevo hace unos pocos días *Colorado Jim* en la primera fila de una sala cuya pantalla es, sin embargo, de dimensiones muy aceptables, no dejaba de experimentar a lo largo de la proyección la sensación de una opresora estrechez, de la intolerable confiscación de los *márgenes* por donde circula el aire, de los límites más artificiales que puedan imponerse tanto a la mirada como a la mente. Lo que justifica, en primer lugar, al CinemaScope es el deseo que sentimos de él, y que no se limita al mero papel del espectador.

Al mismo tiempo, nadie duda de que la amargura de los críticos esté justificada; éstos se complacen en volver a ver lo que ya conocen; no admiten otra belleza que la que ya está clasificada, entonces la estiman clásica, y pasan la mayor parte de su tiempo echando de menos lo que ya no volverá a ocurrir: qué dolor ante la idea de no volver a disfrutar una vez más con esos aburridos primeros planos, esos encuadres dócilmente sometidos a las leyes de la proporción áurea, todo aquello a lo que la rutina ha dado la ilusión de ser insustituible. Pero ¿cómo no sentir la imaginación inflamada ante la idea de lo que todavía no existe, pero ya se nos promete, ante el presentimiento de todo lo que puede suceder? ¿Qué puede sucederle de afortunado en estos nuevos espacios al primer plano cuyos menores recursos conocemos y del que predecimos todas las inflexiones? El arte no vive obligatoriamente

de lo nuevo, sino del hallazgo; ahora el más reacio se ve obligado a buscarlo, y el más tímido constreñido a la audacia.

No quiero argumentar a partir de mi gusto personal y decir, por ejemplo, que estas nuevas proporciones me imponen, en primer lugar, la idea de la *elegancia,* y que con ellas la inteligencia se siente tan complacida como la mirada; ni tampoco demorarme en la descripción de la nueva actitud ofrecida al espectador, aunque casi nunca veo que se hable de lo esencial, o sea, que la ampliación de la mirada no se obtiene a expensas de la proximidad: el Hypergonar es el triunfo del gran angular, tinta de los cineastas de casta. Pero puesto que, como suele decirse, el CinemaScope es fundamentalmente un problema de puesta en escena, bueno, hablemos entonces de la puesta en escena.

Estoy de acuerdo en que *La túnica sagrada* no es un film muy bueno (mejor, sin embargo, que cierto de Alan Crosland de 1927)[2]; si es lícito preferirle algunas imágenes documentales, se debe a que pertenece a la lógica de las cosas que el genio del instrumento estalle antes que el de los creadores: Lumière siempre será más apreciado que Méliès, el empleo en estado bruto del descubrimiento es siempre preferible a su utilización demasiado ingeniosa en manos preferible a su utilización demasiado ingeniosa en manos de unos manipuladores; aquí estoy pensando sobre todo en algunos planos de Negulesco que vimos en el Rex, y que parecían acumular las precauciones retóricas para justificar un procedimiento cuya principal baza es la evidencia: precauciones de donde nacen, por una parte, la suspicacia y, por otra, el pleonasmo. Sí, creo que sigo prefiriendo, desde el punto de vista de la demostración, la ausencia total de investigación y de ideas de un Koster, que apenas parece haberse preocupado del CinemaScope, hasta el punto de demostrar, sin duda involuntariamente, que en él todo es efectivamente posible; ¿únicamente posible?: aquí se cómo una puesta en escena convencional hasta llegar al pastiche, y en ocasiones estúpida, adquiere mediante la mera utilización del Hypergonar una dimensión suplementaria, que no es únicamente la de la amplitud, y a fin de cuentas un cierto *estilo,* todavía ambiguo y confuso, pero indiscutible; ¿qué ocurrirá cuando intervenga una pizca de talento? No acabo de ver que, en cualquiera de los terrenos imaginables, deba ser sacrificado al nuevo objetivo; y, en cambio, veo con mucha mayor claridad lo que cada

---

[2] Se refiere a *El cantante de jazz (The Jazz Singer,* 1927), de Alan Crosland.

una de las virtualidades de la puesta en escena ganará en eficacia, en belleza y en auténtica amplitud, totalmente espiritual al mismo tiempo que visible.

Así está polémica: nuestros críticos se avienen a reconocer el procedimiento, pero ahora quieren limitar sus daños, o al menos limitarlos al orden de curiosidad o de atracción, que no pesen sobre el arte (siendo éste, por derecho divino, silencioso, estrecho y negro), limitarlo a determinados géneros concretos y, me atrevería a decir, encerrarlo en exteriores (pero ¿cómo es posible volver a ver *La soga* sin reconocer inmediatamente la más genial premonición del cine de mañana?): estos discursos no son nada nuevos, pero dos años después todos los films hablaban, y el color sólo es cuestión de meses; pues los realizadores deciden, por ser los únicos que saben distinguir lo que aumenta sus poderes de lo que los limita, y los críticos van a la zaga; pronto se les ve descubriendo incluso con gratitud lo que ya antes reclamaba la nueva técnica. *La pasión de Juana de Arco* de nuestra época es múltiple; no tardaremos en descubrir que nuestros mejores films recientes —e indudablemente todos los grandes films de la Historia del Cine— contienen la exigencia o la nostalgia del CinemaScope, y que buen número de panorámicas, de travellings laterales, la sabia disposición de los personajes sobre la superficie de la pantalla *(La carroza de oro)* tenían tal vez un sentido, aunque sólo fuera el de la amplitud.

No, no quiero intentar describir este cine, ni el de mañana, ni siquiera el de la próxima hora; compruebo un hecho: CinemaScope, triple pantalla de Abel Gance, Cinerama, da igual; siempre aparece el mismo deseo de estallido del marco vetusto y, más aún, de brusca dilatación de la pantalla como de una flor de papel japonesa sumergida en el agua viva. La búsqueda de la profundidad ha pasado de moda: eso es lo que condena el relieve con mayor vigor que todas sus imperfecciones técnicas; ¿qué nuevos problemas podría éste vanagloriarse de presentar a los realizadores actuales? ¿Qué renovación, qué desafío, después de tanto años de puesta en escena en profundidad? El dinero propone el color, el sonido, pero ¿quién los impone si no es el cineasta que quiere aceptar el desafío que representan para su imaginación, y se deja atrapar en el juego, descubriendo, en ocasiones a pesar suyo, las nuevas dimensiones de su arte? ¿Trivial criterio el del desafío? Pero ¿qué era la técnica del fresco para Miguel Ángel, la de la fuga para Bach, sino, fundamentalmente, la pregunta provocadora

que impone la respuesta y la invención (y paso por alto los múltiples desafíos, de oficio o de arquitectura, tan sutiles a menudo como para poder parecer pueriles, que cualquier artista se impone a sí mismo en el secreto de su trabajo y que siempre deberán ser ignorados por el público)?: sí, éste es, indudablemente, el elemento fundamental del arte; «el estudio de la belleza es un duelo...».

Parece que la historia de la puesta en escena se confunde con la exploración obstinada del estrecho pasillo de espacio que hasta ahora se encerraba sobre el ojo del cineasta tan pronto como éste se inclinaba sobre el borde del ocular (¿qué significado tenía el angular más amplio, comparado con la impaciencia de su mirada, que abarcaba en un abrir y cerrar de ojos la amplitud de la escena y del espacio?), pero también con la obsesión, que recorre secretamente la obra de los más grandes, de una ostentación, de un despliegue de esta puesta en escena, el deseo de una perpendicular perfecta a la mirada del espectador: de *El nacimiento de una nación* a *La carroza de oro,* del Murnau de *Tabú* al Lang de *Encubridora,* esta utilización extrema de la amplitud de la pantalla, de las separaciones de los personajes, de los vacíos hinchados por el temor o el deseo, así como de los movimientos laterales, me parece, mucho más que la profundidad, la lengua de los realizadores de raza, y el signo de la madurez y del dominio: ved cómo Renoir pasa de *Madame Bovary* o *La regla del juego* a las *Memorias de una doncella* y a *El río;* si el cine, de acuerdo con la expresión de Bresson, es el arte de las *relaciones,* es, por tanto, fundamentalmente, el de los enfrentamientos, de las miradas, de las distancias y de sus variaciones, inapreciables con precisión en profundidad o más confusas. La utilización de la profundidad, en la que una mirada deformante impone a los protagonistas un más y un menos a menudo arbitrarios, dominados por la desproporción, la desmedida, la ironía, ¿no va vinculada al sentimiento del absurdo —y la de la amplitud a la inteligencia, al equilibrio, a la lucidez y, mediante la franqueza de las relaciones, a la moral? ¿Se trata de un aspecto del conflicto eterno entre el barroquismo y el clasicismo? ¿Y la gran puesta en escena, al igual que la gran pintura, es plana, al utilizar la profundidad a través de cortes y no de aberturas?

El futuro plantea estas cuestiones, y otras más vinculadas al ejercicio cotidiano del oficio: ¿debemos esperar del teatro las lecciones de un juego dramático ampliado finalmente al universo? Es verdad, pero el cine no podría renunciar al mismo tiempo, sin

perderse, a la búsqueda de una *escritura* precisa y muy articulada, a la obsesión de una figura abstracta, que ignora el trabajo teatral, sometido a la lógica dramática, la explicación de las situaciones, la demostración de la escena. ¿Qué esperar de la gran pintura, igualmente dirigida por la pompa mural y el teatro, sino un ejemplo de audacia? Liberado del encuadre (y de las esclavitudes plásticas), destruido en favor del ángulo; liberado del montaje, sacrificado a la simple sucesión de las *tomas,* fragmentos-de-cine, y al juego de las rupturas, al fin tenemos a nuestro cine obligado a la búsqueda de sus auténticos problemas.

Exagero un poco: *La túnica sagrada* muestra perfectamente cómo el CinemaScope lo permite todo, incluso que nadie se preocupe de él: Henry Koster cambia de plano, regula los movimientos de cámara de acuerdo con su rutina, sin grandes errores, y alcanza incluso, por azar, momentos afortunados, hallazgos inesperados; mil detalles, mil trucos que pronto fatigarán demuestran, sin embargo, que no es posible estancarse durante largo tiempo; al fin convendrá abordar francamente la búsqueda de una nueva amplitud del gesto y de la actitud: amplitud del gesto contemporáneo sobre todo, que asumirá sobre este fondo plano el relieve. A veces el realizador aprenderá a reivindicar toda la superficie de la pantalla, a movilizarla con su inspiración, a jugar en ella un juego múltiple y denso, o a espaciar, al contrario, los polos del drama, y crear unas zonas de silencio, unas superficies de reposo o unos hiatos provocadores, unas rupturas sabias; rápidamente cansado de los candelabros y de los jarrones introducidos a los lados de la imagen en busca del «equilibrio» de los planos cortos, descubrirá la belleza de los vacíos, de los espacios abiertos y libres por donde pasa el aire, sabrá despejar la imagen, dejar de temer los agujeros o los desequilibrios y multiplicar los atentados contra la plástica para obedecer a las leyes del cine.

Es algo que no puede tardar: el genio se diferencia fundamentalmente del talento por su prisa en emplear lo nuevo, descubrir junto a él y adelantarse a su tiempo inventando a partir de éste. La historia del TechniColor es para nosotros la de algunos films de Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Howard Hawks o Fritz Lang. No nos quejemos: ya conocemos una primera utilización *genial* del CinemaScope: el cortometraje de Hawks sobre una canción de Marilyn, tres minutos de cine total.

Hace cuarenta años que los maestros nos mostraron el camino; no podemos renegar de su ejemplo, sino realizarlo de una vez. Sí,

nuestra generación será la del CinemaScope, la de los *directores de escena,* finalmente dignos de este título: moviendo sobre la escena ilimitada del universo las criaturas de nuestro espíritu.

FILMS CITADOS

La carroza de oro (La Carrosse d'Or, 1953), de Jean Renoir.
Colorado Jim (The Naked Spur, 1953), de Anthony Mann.
Encubridora (Rancho Notorious, 1951), de Fritz Lang.
Lady Windermere: se refiere al film de Ernst Lubitsch, *El abanico de Lady Windermere (Lady Windermere's Fan,* 1925).
Madame Bovary (Madame Bovary, 1934), de Jean Renoir.
Memorias de una doncella (The Diary of a Chambermaid, 1946), de Jean Renoir.
El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1914-1915), de David Wark Griffith.
La pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc, 1926-1927), de Carl Theodor Dreyer.
La regla del juego (La Règle du jeu, 1939), de Jean Renoir.
El río (The River, 1951), de Jean Renoir.
La soga (Rope, 1948), de Alfred Hitchcock.
Tabú (Tabu, 1929-1931), de F. W. Murnau y R. J. Flaherty.

33. Televisión y cine

Las relaciones entre estos dos medios de comunicación fueron muy agresivas cuando se entabló su rivalidad en la década de 1950. En poco tiempo la televisión obtuvo un enorme público y lo restó a las salas cinematográficas.

En lo comercial, los resultados tuvieron para el cine una gran importancia. Desapareció rápidamente el film de complemento o de serie B: films del oeste, relatos policiales, diversas aventuras, comedias familiares. Los grandes estudios entraron en crisis, aunque poco después resolvieron producir su propio material para TV. Se fomentó la producción independiente y la semindependiente (es decir, capitales traídos desde fuera a una empresa productora para realizar un único film o un reducido número de films). Se experimentó con el cine en relieve, con el Cinerama y con el CinemaScope (1952-1953), además de intensificarse la producción en color, todo ello con el objetivo de dar en la pantalla cinematográfica lo que la TV no podía ofrecer.

Gradualmente se llegó después a varios acuerdos entre las partes. Muchos directores, escritores e intérpretes de la TV pasaron al cine, en una corriente que ha proseguido in crescendo. *Por otro lado, la TV necesitó material para rellenar sus amplios horarios, y así Hollywood vendió films viejos, resarciéndose de otras pérdidas. Poco después comenzó a realizar adaptaciones reducidas para TV de grandes éxitos cinematográficos previos. En la práctica, la colocación de material en TV, especialmente filmado, pasó a ser una moneda importante en los estudios de Hollywood, particularmente en la Universal y en la Columbia (ésta con su filial Screen Gems). Debe recordarse que esas empresas cinematográficas poseían grandes ventajas frente a los estudios de TV en Nueva York y en otras ciudades. No sólo estaban mejor capacitadas para el rodaje en exteriores,*

sino que poseían derechos de novelas, piezas teatrales y argumentos originales, lo que constituía un considerable capital y una fuerte baza en las negociaciones.

En lo estético, era obvio que la TV aprovecharía la experiencia de Hollywood para hacer cine. Pero resultó menos esperado que el cine aprovechara las modalidades de la TV, especialmente en lo relativo a la espontaneidad de la transmisión en directo. Ese es uno de los puntos que se mencionan en la entrevista que aquí se transcribe.

En 1958, poco antes de morir, el crítico francés André Bazin reunió a los veteranos Jean Renoir y Roberto Rossellini, que en ese momento se apartaban del cine para ensayar nuevas líneas creativas, vinculadas a la TV, que ocuparían la parte final de sus carreras (Rossellini falleció en 1977, Renoir en 1979). La entrevista fue publicada inicialmente en France Observateur *(París), pero la versión siguiente fue tomada de una versión ligeramente abreviada que publicó* Sight and Sound *(Londre, invierno de 1958-1959).*

Jean Renoir, Roberto Rossellini y la TV

Entrevista por André Bazin

Renoir. Estoy preparando para televisión un film sobre el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde,* de Stevenson[1]. Aunque he trasladado la acción al presente y a París, mi adaptación es todavía fiel al original. Presentaré el programa con una breve charla, como si el asunto tuviera que ver con algo sobrenatural que habría ocurrido hace poco tiempo en una calle de París.

Rossellini. Mi primer programa para la Televisión francesa se referirá a la India. Hice diez films cortos mientras estuve allí, pensando en la televisión, y haré yo mismo el comentario, así como el agregado de los necesarios enlaces entre un fragmento y otro.

Bazin. Cuando usted hace un film para televisión, señor Renoir —rodando en forma más o menos espontánea, con diversas cámaras— ¿consigue mantener una sensación de realidad en la dirección misma?

Renoir. Me gustaría hacer este film —y aquí es donde la televisión me aporta algo valioso— en el espíritu de la televisión *en vivo*. Me gustaría hacerlo como si fuera una transmisión directa, filmando cada escena una sola vez, mientras los intérpretes imaginan que el público esta recibiendo directamente sus palabras y sus gestos. Tanto los intérpretes como

[1] Se refiere a *El testamento del Dr. Cordelier (Le Testament du docteur Cordelier,* 1961), con Jean-Louis Barrault.

los técnicos deben saber que no habrá planos sustitutivos y que, lo hagan bien o mal, no pueden comenzar de nuevo. En todo caso, sólo podemos filmar una vez, ya que algunas partes del film se ruedan en la calle y no podemos permitirnos que los transeúntes adviertan que estamos filmando. Así que los actores y los técnicos deberán sentir que cada movimiento es único e irrevocable. Me gustaría romper con la técnica del cine, y muy pacientemente constuir con pequeñas piedras una gran pared.

BAZIN. Obviamente, ese tipo de film puede hacerse con mucha mayor rapidez que una producción cinematográfica común.

RENOIR. Acabo de terminar un guión de rodaje, y el resultado llega a poco menos de 400 planos. Por algún motivo, según lo descubrí por experiencia, mis planos tienen un promedio de cinco a seis metros, aunque sé que suena un poco ridículo medir las cosas de esa manera... En todo caso, me imagino que esos 400 planos me darán un film de unos 2.200 metros o, en otras palabras, una duración normal[2].

BAZIN. ¿Piensa exhibir el film en salas comerciales, además de la TV?

RENOIR. Todavía no lo sé. Probablemente haré el experimento con un público cinematográfico normal. Creo que la televisión tiene ahora la suficiente importancia como para que el público acepte films que han sido «presentados» de manera diferente. Quiero decir que los efectos obtenidos ya no dependen enteramente de la voluntad del director o del cameraman; el cine puede producir efectos casi por azar, como ocurre a veces cuando se obtiene un plano maravilloso en un noticiario.

BAZIN. ¿Pero no presenta la televisión un problema clásico en cuanto a técnica, el de la calidad y tamaño de la imagen? Los americanos parecen fijar ciertas reglas en el rodaje, como la de que los actores principales permanezcan dentro de un marco determinado, para mantener siempre la acción en el cuadro... ¿No teme tales restricciones en el medio expresivo?

RENOIR. No, porque el método que yo quisiera adoptar estará a mitad de camino entre la técnica americana y la francesa. Creo que si uno sigue la técnica de la TV americana, se arriesga a

---

[2] *El testamento del Dr. Cordelier* llegó efectivamente a una duración de 95 minutos. Fue exportado y exhibido en otros países como un film común para salas comerciales. Pero en esa operación perdió metraje. Registros ingleses señalan que allí se lo abrevió hasta 74 minutos.

hacer un film cuya aceptación por el público será difícil. Pero adaptando esas técnicas, se podría llegar a un nuevo estilo cinematográfico que sería extremadamente interesante. Todo depende, creo, del punto de partida, de la concepción.

Creo que Roberto coincidirá conmigo que en el cine actual la cámara se ha convertido en una especie de dios. Se tiene así una cámara, fija sobre su trípode o sobre una grúa, que es como un altar pagano. En derredor están los sumos sacerdotes —el director, el cameraman, los asistentes—, que traen víctimas ante la cámara, como ofrendas al fuego, y las arrojan a las llamas. Y la cámara está allí, inmóvil o casi inmóvil, y cuando se mueve sigue ciertos diseños creados por los sumos sacerdotes y no por las víctimas.

Bien, estoy tratando de ampliar mis viejas ideas, y dejar establecido que la cámara tiene finalmente sólo un derecho: el de registrar lo que ocurre. Eso es todo. No quiero que los movimientos de los actores sean determinados por la cámara, sino que los de ésta queden determinados por el actor. Esto significa trabajar como lo haría el cameraman de un noticiario. Cuando este cameraman filma una carrera, por ejemplo, no pide que los corredores comiencen en el punto exacto que mejor le convenga a él. Tiene que arreglar las cosas para filmar la carrera, cualquiera que sea el sitio en que transcurra. Escojamos un accidente, un incendio. El deber del cameraman es hacernos posible ver un espectáculo, en lugar de que el espectáculo cumpla el deber de ser desarrollado para mejor beneficio de la cámara.

ROSSELLINI. Creo que lo que Renoir ha dicho plantea el verdadero problema del cine y la televisión. En la práctica, y hablando con rigor, casi no hay en el cine artistas realmente creativos. Ha habido una variedad de artistas que se reúnen, juntan sus ideas y luego las traducen y registran en el film. El rodaje mismo es a menudo muy secundario. El verdadero artista creativo en el cine es alguien que extrae el máximo de todo lo que ve, incluso si a veces lo hace por accidente.

RENOIR. Ese es el punto importante. El creador de un film no es ya un organizador; no es, por ejemplo, como el hombre que decide de qué manera se harán unos funerales. Es, en cambio, el hombre que se encuentra presenciando funerales que nunca esperó ver, y que ve que el cadáver no yace en su ataúd, sino que se ha levantado a bailar, mientras los familiares, en lugar

de llorar, corren por toda la habitación. Corresponde a él y a sus colegas captar todo ello y luego, en la sala de montaje, hacer con eso una obra de arte.

ROSSELLINI. No sólo en la sala de montaje. Porque no sé ya si en la actualidad el montaje es tan esencial. Creo que debemos comenzar a ver el cine de una nueva manera, empezando por abandonar los viejos mitos. Al comienzo, el cine fue un descubrimiento técnico, y todo, incluso el montaje, estaba subordinado a ese aspecto. Después, en el cine mudo, el montaje tenía un significado preciso, porque representaba al lenguaje. Del cine mudo hemos heredado este mito del montaje, aunque haya perdido la mayor parte de su significado. En consecuencia, es en las imágenes mismas donde el artista creativo puede apoyar su propia observación, su perspectiva moral, su visión particular.

RENOIR. Sí, cuando yo hablaba de montaje estaba utilizando una frase cómoda. Debí hablar mejor de una elección..., igual que Cartier-Bresson, que elige tres fotografías del centenar que ha hecho sobre un suceso determinado, y esas tres son las mejores.

BAZIN. La telesivión es mirada con cierto desdén, particularmente por los intelectuales. ¿Cómo llegó usted a ella?

RENOIR. Tras un inmenso aburrimiento frente a una cantidad de films contemporáneos, y tras quedar menos aburrido por ciertos programas de televisión. Debiera decir que los programas de televisión que he encontrado más interesantes han sido ciertas entrevistas en la TV americana. Creo que la entrevista da al primer plano de la televisión un sentido que rara vez es alcanzado en el cine. El primer plano del cine es esencialmente una reconstrucción, algo prefabricado, cuidadosamente elaborado, y esto, desde luego, ha rendido algunos grandes momentos en el cine. Dicho lo cual, creo que en treinta años hemos desgastado ese tipo de cine y debiéramos quizá pasar a otra cosa. En Norteamérica he visto algunos programas de televisión excepcionales. No porque la gente que allí trabaje tenga más talento que en Francia o en otro lado, sino simplemente porque, en una ciudad como Los Ángeles, hay diez canales que funcionan constantemente. En tales circunstancias, obviamente, se tiene la probabilidad de encontrar cosas notables...

Recuerdo, por ejemplo, ciertas entrevistas relativas a una audien-

cia política. Aquí, de pronto, tenemos un inmenso primer plano, un retrato entero de un ser humano. Un hombre tenía miedo, y ese miedo se le veía; otro era insolente e insultaba a quien le interrogaba; otro se mostraba irónico; otro se lo tomaba todo a la ligera. En dos minutos podíamos leer los rostros de esas personas: sabíamos quiénes eran. Lo encontré tremendamente interesante... y en cierta manera un espectáculo indecente. Pero esa indecencia se acercaba más que muchos films al conocimiento del ser humano.

ROSSELLINI. En la sociedad moderna, los hombres tienen una inmensa necesidad de conocerse entre sí. La sociedad moderna y el arte moderno han sido destructores del hombre, pero la televisión es una ayuda para su redescubrimiento. La televisión, un arte privado de tradiciones, se atreve a salir a la búsqueda del hombre.

BAZIN. Existió una etapa en la que el cine parecía hacer lo mismo, especialmente en la época de los grandes documentales y de Flaherty.

ROSSELLINI. Muy pocas personas estaban buscando al hombre, y muchos estaban haciendo lo necesario para que fuera olvidado... Pero debemos aprovechar la nueva libertad que nos da la televisión. El público de televisión es muy distinto al del cine. En la televisión uno no habla a un público masivo, sino a diez millones de individuos, y la discusión se hace mucho más íntima, más convincente. Sabéis cuántos percances he tenido en mi carrera cinematográfica... Bien, he comprendido que los films que habían sido los fracasos más completos con el público, fueron justamente aquellos que después, en una pequeña sala de proyección, frente a una docena de personas, fueron los que más gustaron.

RENOIR. Puedo confirmar eso. Si tuviéramos un certamen de fracasos, no estoy seguro de cuál de nosotros ganaría.

ROSSELLINI. Yo ganaría, y con ventaja...

RENOIR. No estoy seguro. Tengo a mi favor mi edad. Sea como fuere, veamos el ejemplo de mi film *The Diary of a Chambermaid*[3]. Fue mal recibido, principalmente por su título. La

[3] *Memorias de una doncella* (1946) fue uno de los cinco films que Renoir realizó en Estados Unidos entre 1941 y 1946, durante el exilio provocado por la Segunda Guerra Mundial. Se basaba en un relato homónimo (1900) de Octave Mirbeau. Otra versión del tema fue dirigida en Francia por Luis Buñuel (1964), con Jeanne Moreau: *Diario de una camarera (Le Journal d'une femme de chambre)*.

gente confiaba en reírse como con un film de Paulette Goddard titulado *Memorias de una doncella;* no se rieron y quedaron insatisfechos. En los primeros días de la televisión, una compañía de TV compró el film, que es todavía visto con admiración por los entusiastas. Gracias a la televisión pude hacer bastante dinero con él. Pensé que había hecho un film cinematográfico y de hecho, sin saberlo, hice un film para televisión.

ROSSELLINI. Yo tuve una experiencia interesante con *La voz humana*[4]. Quise establecer la capacidad cinematográfica de pentrar hasta la raíz misma de un personaje. Ahora, con la televisión, uno redescubre esos sentimientos.

BAZIN. Si los públicos cinematográficos buscaron al principio los films, detrás de algo más rico que lo que la televisión podía ofrecerles, quizá ahora, acostumbrados a las limitaciones de la televisión, estén dispuestos a aceptar otra vez del cine algo más simple. Esto podría llevar a una reconsideración de las condiciones de la producción cinematográfica.

RENOIR. En el momento actual, si un film debe asegurar su venta en el mercado francés, debe ser una coproducción. Para que se lo venda en el exterior, debe considerar los gustos de públicos diferentes, y uno termina por hacer films que pierden todo su carácter nacional. Pero lo curioso es que el carácter nacional es lo que atrae a los públicos internacionales. De tal manera, que el cine está en peligro de perder tanto su individualidad como su carácter.

BAZIN. Así que la respuesta, como usted la ve, ¿es que los films sean capaces de recuperar sus costes en el mercado local y deben, en consecuencia, ser hechos en forma más barata?

RENOIR. Exactamente. Por ejemplo, yo pregoné el guión de *La gran ilusión*[5] durante tres años, ante todas las compañías productoras, y nadie quería tocarlo. Pero en ese momento no tenían la disculpa de no querer arriesgarse, ya que el cine tenía buenos rendimientos. Por ejemplo, *La gran ilusión* recuperó su

---

[4] *La voz humana (La voce umana),* mediometraje de Rossellini (1947) basado en la pieza teatral homónima de Jean Cocteau, a la que transcribía casi literalmente. Su particularidad es la de un personaje único (Anna Magnani) en un monólogo telefónico, cuando comprueba que es abandonada por su amante. Este film se exhibió bajo el título *El amor (L'amore),* completado con otro mediometraje, *El milagro (Il miracolo,* 1948), donde también actuaba la Magnani.

[5] *La gran ilusión* fue realizada finalmente en 1937 *(La Grande illusion).* Poco después sobrellevó continuos problemas de censura.

coste cuando terminó sus exhibiciones en el cine Marivaux de París. Era más fácil conseguir dinero y uno podía permitirse la experimentación. El problema con el coste actual del cine es que, o se tiene un éxito sensacional, o se pierde mucho dinero. El resultado es que los productores no se arriesgan, y cuando uno no se arriesga el arte ya no es posible.

ROSSELLINI. Creo que el error de los productores europeos es tratar de seguir un modelo americano, sin comprender que toda la base de la producción americana es completamente diferente a la nuestra... Pero puede haber otras razones, de índole moral o incluso estrictamente política. Todos los medios de comunicación en la cultura masiva han tenido un éxito enorme, y, al provecharse de este apetito público, quienes lo han alimentado han aportado una cultura falsa, simplemente para condicionar a las masas de una forma que conviene a ciertas grandes potencias.

RENOIR. No estoy seguro de eso... Tengo una especie de fe en la inmensa estupidez de los hombres que conducen empresas gigantescas. Creo que son siempre niños ingenuos, que corren de cabeza hacia lo que parece que les reportará más dinero. Creo que la palabra «comercial» les obsesiona, y supuesto que obtengan un producto que sea teóricamente comercial, son muy felices. Esa palabra, en el cine, alude a un film que carezca de audacia, que se corresponda con ciertas ideas preconcebidas. Un film comercial no es necesariamente el que hace dinero...

ROSSELLINI. Usted me dijo una vez que la calificación de comercial se adhería al film cuyo ideal estético fuera el que quería el productor.

RENOIR. Sólo eso. Y creo que ese ideal no deriva más que de la práctica de una religión ingenua e incomprensible y que funciona contra sus propios intereses. No creo que los productores sean lo bastante poderosos, ni lo bastante astutos, como para ser Talleyrands que procuran remodelar al mundo de acuerdo a su propia imagen.

Por ejemplo, para que la producción cinematográfica continúe como ahora, necesita una sociedad bien organizada y estable. Está en el interés de los productores el mantener cierto estándar de moralidad, ya que si no lo consiguen, los films inmorales no habrán de venderse. Pero en la actualidad estamos yendo directamente hacia la producción de films que

socavan todas las reglas aceptadas de la supervivencia social. Si a usted le gusta ver a Brigitte Bardot haciendo el amor simultáneamente con su amante y con su doncella, es porque usted cree que eso está prohibido. Pero demasiados films de este tipo llegarán a hacer pensar a la gente que eso es normal. Bien, esas personas habrán de arruinarse...

ROSSELLINI. Sí, los productores han terminado por crear sustitutos para las emociones humanas. El amor, la pasión, la tragedia..., todas las emociones son deformadas.

RENOIR. Durante los cien años del Romanticismo, era posible conseguir un gran éxito teatral, apoyándose en el hecho de que la hija de un obrero no se casaría con el hijo de un duque. Y eso se debía a que la gente creía en las diferencias sociales. La sociedad, al mantener su fe en las divisiones sociales, mantenía también las condiciones en que tal drama podía alcanzar el éxito... Cada obra de arte contiene un pedacito de protesta. Pero si esta protesta se convierte en destrucción, si el sistema explota, desaparece de pronto la posibilidad de tal drama. Eso es lo que ocurre ahora. Hemos llegado a la etapa de las pequeñas reuniones amorosas como la mencionada. La próxima vez, supongo, el padre será uno de los tres, y hará el amor con la chica. Después aparecerá la madre... ¿Y qué viene detrás de eso? Llegará el momento en que ninguno sabrá cómo apostar más que el jugador anterior.

Estoy seguro de que la gran calidad de los primeros films americanos surgió del puritanismo americano que colocaba barreras a las pasiones americanas. Cuando veíamos a Lillian Gish a punto de ser asaltada por el villano, temblábamos... Eso significaba algo. Pero hoy, ¿qué se puede hacer con la violación de una chica que ya ha hecho el amor con toda la aldea?

ROSSELLINI. En última instancia, la gente construye instintivamente la sociedad que desea.

RENOIR. Absolutamente. Ciertas restricciones son extremadamente útiles para la expresión artística, y, aunque parezca una paradoja, la libertad absoluta no permite una expresión artística absoluta. Sólo podemos confiar en que la gente reconstruya las barreras, como lo hiciera, por ejemplo, con la pintura. El cubismo, después de todo, no era sino una deliberada restricción, adoptada tras las libertades exageradas y destructivas del pos-impresionismo...

BAZIN. Ambos parecéis enfocar a la televisión de manera dife-

rente. Usted, señor Renoir, está buscando nuevamente el espíritu de la *commedia dell'arte* que siempre le atrajo. Y usted, señor Rossellini, parece volver a lo que le interesaba cuando fue el origen del neorrealismo italiano.

ROSSELLINI. Alguien —olvidé quién— dijo que estamos viviendo en una época de invasiones bárbaras. También vivimos una época en la que el conocimiento humano se hace aún más profundo, pero en el que cada hombre es un especialista. Eso me preocupa, y vuelvo al documental porque quiero presentar a la gente frente a la gente. Quiero huir de esta rígida especialización y volver al conocimiento más amplio, que hace posible obtener una síntesis... porque ésta, después de todo, es lo que importa.

BAZIN. Usted hizo a un mismo tiempo *India 58* y los documentales para televisión[6]. ¿Cree que los documentales influyeron sobre el film?

ROSSELLINI. En los documentales yo estaba explorando un mundo preciso, mientras que en el film procuré resumir mi experiencia de ese mundo. Las dos cosas se complementan entre sí.

RENOIR. Yo puedo definir la posición de Roberto y la mía: Roberto está continuando la pura tradición francesa, la de investigar en la humanidad, y yo trato de ser italiano y de redescubrir la *commedia dell'arte*.

ROSSELLINI. Me estoy esforzando por poner en movimiento una variedad de proyectos, no un film aislado: si uno produce cierta gama de tareas, puede ayudar de cierta manera a formar un gusto público. Me es ahora muy difícil encontrar un tema cinematográfico: ya no hay héroes en la vida, sino heroísmos en miniatura, y no sé dónde buscar un relato... Lo que estoy procurando hacer es un trozo de investigación, una documentación, sobre la situación del hombre en todo el mundo. Y cuando encuentro temas dramáticos, héroes que exaltan, puedo desplazarme hacia un film de ficción. Pero la primera etapa es la investigación, la observación, y eso debe ser sistemático. Piénsese en todo lo que hay en el mundo: toda la música

---

[6] El largometraje *India 58* (1958) fue el resultado de un viaje que Rossellini realizó a la India desde 1956. Resultó ser uno de los fracasos comerciales a los que el director alude en esta entrevista. (Los documentales para la Radiotelevisione Italiana, RAI, llevan por título *L'India vista da Rossellini,* serie de diez episodios cortos que se emitieron a principios de 1959.)

popular, las necesidades de la radio y de la industria del disco. Se pueden encontrar cúmulos de cosas —en Perú, en México o en Haití— que financiarían la empresa sin tener que atarse a una gran inversión de capital.

RENOIR. Creo que hay otro motivo para nuestro interés en la televisión, Roberto. Puede ser que la importancia de la técnica en el cine haya desaparecido durante estos últimos años. Cuando comencé en el cine, había que conocer bien el oficio, tener en las manos toda la pericia técnica. No sabíamos, por ejemplo, cómo hacer un fundido en el laboratorio, y, dado que era necesario hacerlo con la cámara, había que tener mentalmente muy claro cuándo debía finalizar una escena... Actualmente un director perdería tiempo durante el rodaje si se preocupara de esos problemas técnicos. Se acerca mucho más a un autor teatral que a un autor literario.

Los tapices de Bayeux[7] son más hermosos que la moderna tapicería de los Gobelinos. ¿Por qué? Porque la reina Matilda tenía que decirse: «No tengo rojo, tendré que usar marrón; no tengo azul, debo usar un color parecido al azul...» Obligada a utilizar grandes contrastes, luchando constantemente contra las imperfecciones, sus dificultades técnicas la ayudaron a crear un gran arte. Si la tarea es técnicamente fácil, ese empuje para la creación ya no existe, y al mismo tiempo el artista queda en libertad de aplicar su invención a formas distintas. De hecho, si hoy concibo un relato para el cine, ese relato serviría igualmente para el teatro, o para un libro, o para la televisión...

Todas las artes industriales (y después de todo el cine es simplemente un arte industrial) han sido grandes al principio y se han rebajado al perfeccionarse. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con la alfarería. Yo trabajé algo en cerámica, procurando redescubrir la simplicidad técnica de los primeros días, y lo mejor que puede conseguir fue un falso «primitivismo», ya que deliberadamente rechacé todos los progresos en la técnica del ceramista. En lugar de eso me volqué a un oficio genuinamente primitivo: el cine[8].

---

[7] Los tapices de Bayeux describen a Guillermo el Conquistador y la campaña normanda que siguió a la invasión de Inglaterra (1066). Fueron realizados durante el siglo XI y constituyen un apreciado documento histórico sobre la época.

[8] Renoir declaró en otra ocasión que había resuelto dedicarse al cine (y no a la pintura) en 1922, cuando vio *Esposas frívolas (Foolish Wives,* 1921), de Erich O. von Stroheim. En ese momento tenía 27 años...

Pero el cine se está moviendo en la misma dirección. Los que hicieron aquellos primeros y excelentes films americanos o alemanes o suecos, no eran todos grandes artistas —algunos carecían de todo relieve—, pero todas sus películas eran hermosas. ¿Por qué? Porque la técnica era difícil... En Francia, tras el periodo inicial y espléndido, tras Méliès y Max Linder, los films nada valían. ¿Por qué? Porque éramos intelectuales que tratábamos de hacer films «de arte», producir obras maestras. En la práctica, cuando uno accede a convertirse en un intelectual en lugar de un artesano, está cayendo en el peligro. Y si usted y yo, Roberto, nos volvemos hacia la televisión, es porque la televisión está en una situación técnicamente primitiva, que puede devolver a los artistas el espíritu combativo del cine inicial, cuando todo lo que se hacía era bueno.

Cifras de una crisis

El apogeo comercial de la televisión en la posguerra pudo ser expresado con la estadística de receptores existentes en Estados Unidos:

1946	6.476	receptores
1948	975.000	receptores
1950	7.463.800	receptores
1952	6.096.280	receptores
1959	49.000.000	receptores

Paralelamente, las estadísticas marcaban los promedios de espectadores que concurrían por semana a las salas cinematográficas:

1946	90	millones
1948	90	millones
1949	70	millones
1950	60	millones
1951	54	millones
1952	51,4	millones
1953	45,9	millones

Esto conducía asimismo al cierre de salas cinematográficas. Las habilitadas en Estados Unidos eran:

20.355 en 1945
17.575 en 1948
16.150 en 1951
14.613 en 1955

Éstas y otras cifras que pueden facilitarse de una década[1], documentaban un hecho industrial muy nítido: la televisión absorbía la atención del público de cine y lo apartaba de las salas. La producción, la distribución y la exhibición cinematográficas se encontraban frente a una crisis mayor. Una primera pregunta era si la televisión podría sustituir debidamente al cine.

La cuestión, no obstante, tenía un ángulo estético, que aparece enfocado en el siguiente texto del crítico francés Jean R. Debrix, publicado en *Films in Review*, Nueva York, diciembre de 1952.

[1] Cifras de *The 1956 Film Daily Yearbook* (Nueva York) y del *International Television Almanac* (Quigley Publications, Nueva York, 1960).

El efecto de la TV sobre la estética cinematográfica

JEAN R. DEBRIX

Todos los que, por interés profesional o por afinidad intelectual, están preocupados por el destino del cine, no pueden ocultar ya su curiosidad y su ansiedad sobre los problemas estéticos creados por la televisión.

La nueva invención cambia en forma definida los principios tradicionales del cine y obliga a todos a preguntar, como lo hicieron nuestros mayores ante el advenimiento del sonido: ¿qué habrá de ocurrir a este arte que ha estado siempre en un estado de metamorfosis, impuesto por la evolución ciega de la ciencia y de la técnica? ¿Sabrá y podrá salvaguardar la TV las más válidas adquisiciones del «séptimo arte»? ¿O colaborará la TV en la decadencia de una forma artística que ha recibido hace tan poco su patente de nobleza?

La cuestión no es nueva. Ha sido ya estudiada por técnicos, críticos y teóricos del arte fílmico. Pero se está convirtiendo en una cuestión urgente. Porque la TV se expande con mayor rapidez en aquellas capas de la población que han constituido la gran masa de la clientela cinematográfica.

No preocupa menos el hecho de que numerosos especialistas hayan aparecido con fórmulas de apaciguamiento y de magia. Dicen: no, la TV nada habrá de cambiar en el cine. Es sólo una nueva forma de distribuir las películas, una distribución a domicilio, el tipo de cosa que los discos y la radio han hecho para la

música. Luego declaran que los directores de TV habrán siempre de describir hechos, presentar personajes, narrar una anécdota por medio de imágenes y de sonido, y, por tanto, habrán de seguir siempre las reglas elementales de la plasticidad fílmica, de la dinámica y de la acústica. Las reglas gramaticales, la sintaxis y el vocabulario podrán ser diferentes, pero los datos básicos del *estilo* serán los mismos.

Eso está por verse.

Aparte del tamaño, todo lo que sucede en una pantalla de televisión parece ser, a primera vista, similar a lo que ocurre en las pantallas cinematográficas de las salas.

Tanto en el cine como en la TV existen los mismos problemas de iluminación, aunque la iluminación de TV es mucho más uniforme que la del cine, pero también mucho menos «artística», a causa del rodaje seguido y sin interrupciones de la TV. Se han producido las mismas necesidades para encuadrar cada plano, aunque las cámaras de TV son de más difícil manejo y, por tanto, son menores los «ángulos inusuales». La composición visual y auditiva es la misma.

Pero la observación y la reflexión nos revelarán que esta aparente similitud es equívoca.

En primer lugar, las condiciones psicofisiológicas de la percepción de imagen para el telespectador son muy distintas a las del público en una sala cinematográfica.

La imagen de TV, en el receptor doméstico, es demasiado pequeña como para asombrar al ojo, atraer la atención o invadir la imaginación como lo hace la imagen cinematográfica. Posee otro tipo de fascinación.

Frente a su receptor de TV, el telespectador está solo (en principio), y este aislamiento modifica considerablemente su actitud frente al espectáculo. No experimenta ninguno de los reflejos colectivos del espectador cinematográfico. En lugar de ello, adquiere los reflejos del solitario lector de un libro. Tiene un contacto más descansado y más personal con las imágenes que están frente a su ojos: un contacto más familiar y menos solemne que el del cine. Pero es también menos concentrado, porque el telespectador es presa fácil de todo tipo de interrupciones y distracciones: niños que juegan, el teléfono, el agua que hierve en la cocina, una chica que se desviste frente a una ventana vecina...

Todas estas cosas que afectan a la psicología del telespectador deben afectar asimismo a las técnicas de dramaturgia en quienes

crean el espectáculo transmitido. Ya se ha hecho posible discernir la aparición de un arte televisivo que es muy diferente del que fuera lentamente moldeado por los directores cinematográficos. Se puede decir, todavía ahora, que hay tantas diferencias entre la «escritura visual» de la televisión y del cine, como la que hay en la de un periodista frente a un poeta, un novelista o un dramaturgo.

Hasta hoy ha sido imposible componer, para la pequeña pantalla de TV, imágenes comparables en belleza y en fuerza expresiva a las del cine. Una de las glorias del cine ha sido poseer las vastas perspectivas y la profundidad de campo que hacen posible una «atmósfera» visual rica y penetrante, como la que está en el centro de las maravillosas síntesis creadas por Griffith, Eisenstein, Ford, Renoir o Welles, por mencionar a algunos. ¿Podremos ver alguna vez en nuestros receptores frescos tan hermosos como los de *El nacimiento de una nación, El acorazado Potiomkin, Napoleón, Louisiana Story, ¡Qué verde era mi valle!, Los niños del Paraíso, Los cuentos de Hoffmann, El río, Otelo?*

En TV, como todos saben, sólo son posibles el plano americano (desde las rodillas a la cabeza) y el primer plano (cintura para arriba). Todo el resto —planos a distancia, planos colectivos, planos panorámicos— es ineficaz. La TV amenaza amputar el mundo. Sus imágenes están desprovistas de la profundidad y de la ilusión tridimensional que los directores de fotografía del cine sugieren por medio de lentes, iluminación, ángulos, composición especial, etc. Mientras la pantalla de TV sea tan pequeña como hasta ahora, volveremos a ser esclavos de un universo bi-dimensional.

La transmisión televisiva de noticias y la de algunos espectáculos de estudio impiden la posibilidad del montaje. Pero el montaje es la operación decisiva de la creación fílmica. El montaje crea, por trasposiciones de espacio y tiempo, por contrapuntos de sonido e imagen, una continuidad que da al cine su dinamismo y ritmo particulares. ¿Qué ocurrirá en el futuro con los espectáculos en vivo, tanto los de estudio como los de exteriores? ¿No se volverá a arrastrar nuevamente al cine hasta el teatro?

Todos estos problemas han sido ya considerados por los directores conscientes, y algunos de éstos están procurando solucionarlos. Démosles nuestra confianza. Podemos ya prever que la TV será un auxilio para el cine, como éste lo fuera antes para el teatro. La TV puede ayudar a delimitar y hacer más precisas las cosas que son el dominio específico del cine. ¿Acaso el cine, en

lugar de matar al teatro, como predijeran falsos profetas, no llegó a salvarlo, purificándolo, quitándole la tentación de lo «espectacular» (escenarios giratorios, cambios frecuentes de escenario) y forzándole a satisfacerse con la fuerza de la palabra hablada, como siempre la ha tenido?

Es probable que, de manera análoga, la TV salve al cine forzándole a retraerse a sus posiciones más sólidas. Le quitará la carga de los noticiarios, de los documentales, de las películas educativas. Porque la superioridad de la TV consiste ahora en la concreción y en la inmediatez de su mensaje visual. Es por ello que estamos atraídos por los hechos políticos, deportivos o judiciales que han sido recogidos «en directo». Ya muchos productores están abandonando las producciones baratas a manos de la TV.

Las películas, libres de producciones menores y ocasionales, pueden ampliar su horizonte y recuperar su verdadera esencia, que es sobre todo visual. La TV y el cine habrán de diferenciarse cada vez más, en términos estéticos, porque la primera será mayormente auditiva y el segundo mayormente visual. El cine puede hasta llegar a encontrar su salvación en una vuelta a formas semimudas. Renunciará a balbuceos estériles y a las pequeñas historietas fotografiadas entre cuatro paredes, dedicándose a las grandes creaciones líricas, épicas y poéticas que han sido su verdadera y única gloria.

FILMS CITADOS

El acorazado Potiomkin (Bronenosetz Potiomkin, 1925), de S. M. Eisenstein.
Los cuentos de Hoffmann (The Tales of Hoffmann, 1951), de Michael Powell y Emeric Pressburger.
Louisiana Story (1946-1948), de R. J. Flaherty.
El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1914-1915), de D. W. Griffith.
Napoleón (Napoléon vu par Abel Gance, 1925-1927), de Abel Gance.
Los niños del Paraíso (Les Enfants du Paradis, 1943-1945), de Marcel Carné.
Otelo (Othello, 1952), de Orson Welles.
¡Qué verde era mi valle! (How Green Was My Valley, 1941), de John Ford.
El río (The River, 1951), de Jean Renoir.

Algunos de los muchos problemas que ha planteado al cine la irrupción y subsiguiente normalización de la televisión son tratados —también antes por Debrix— en el texto de May, entresacado de su libro Cine y televisión *(título original:* Civiltà delle immagini. La TV e il cinema, *Roma, 1957), Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1959.*

Sobre los específicos fílmico y televisivo

Renato May

La película, obra y espectáculo

La película es obra y espectáculo al mismo tiempo: lo que equivale a decir que es, a la vez e indisolublemente, mediación primaria y secundaria. Con respecto a la película, la obra fílmica se encuentra en una relación semejante a la que existe entre la obra musical y la partitura, y —al mismo tiempo— la obra cinematográfica y el espectáculo fílmico (puesto que la película, según una conocida y rigurosa afirmación de René Clair, «existe sólo en la pantalla») se encuentran en una relación de necesidad absolutamente nueva en la Historia del Arte. Se trata de un caso de mediación subsiguiente que, determinado por la mediación primaria, conserva el carácter de la información, sin asumir por ello el de la inmediación.

Todo esto, en términos elementales, quiere decir que el espectáculo cinematográfico es un tipo especial de espectáculo no inmediato, siempre igual a sí mismo, y que con la fuerza sugestiva de su «aparente» inmediación puede hacer que queden ahogados —como así sucede casi siempre en la realidad— los auténticos valores estéticos de la obra fílmica, y que lleva en sí mismo, debido a esa falta sustancial de inmediación, el signo de su carácter perecedero y de su irrepetibilidad (en cuanto espectáculo).

Hace ya tiempo que los ensayistas cinematográficos más conspicuos han establecido esa distinción entre los valores de la

obra fílmica y los del espectáculo cinematográfico, aunque por comodidad de exposición, en el pensamiento corriente se tiende todavía a confundir las dos cosas o a hablar y escribir de una en función de la otra.

He de decir que la sustancia real de tal separación de valores, en tanto que interesa a la estética, no sirve para explicar nada en un plano histórico, como no sea a largo plazo, precisamente porque sólo era posible darse cuenta del inusitado fenómeno cuando la vana tentativa de repetir el espectáculo de una película, o la necesaria mutación del equilibrio de valores a distancia de tiempo, podían hacer ver que un juicio sobre la película, formulado a través del juicio sobre el espectáculo, no podía dejar de estar viciado por deformaciones sustanciales.

Y esto es debido a que un espectáculo irrepetible, como lo es el cinematográfico, «porque es siempre igual a sí mismo» (el valor de la afirmación radica precisamente en la aparente contradicción), no puede dejar de deteriorarse en cada réplica, revelando cada vez más la escasa consistencia de su aparente inmediación.

Pero, así como resulta claro que el juicio estético puede y debe comprender a la obra fílmica, no es posible ningún juicio en el plano de la estética en lo que se refiere al espectáculo cinematográfico, el cual, privado de la inmediación necesaria a toda forma de mediación subsiguiente, no puede ser valorado críticamente más que en un plano psicológico, social o moral (juicios, por lo demás, que desde un punto de vista formativo son ciertamente más importantes que el juicio estético).

El espectáculo cinematográfico depende estructuralmente de la obra fílmica: si la obra no existe, el espectáculo no se lleva a cabo, y si la obra existe y se revela —como puede suceder— solamente a través del espectáculo, éste se traiciona a sí mismo con la falta de una posible mediación subsiguiente. ¿Se trata quizá de una limitación propia del arte de la imagen en movimiento?

A esta pregunta contesta la *televisión,* ofreciendo la posibilidad inversa: la de llevar a cabo un espectáculo de imágenes en movimiento no mutilado en su necesario carácter de inmediación, estructuralmente independiente —como en el caso de la danza— de una obra de la que toma su origen, y quizá con una posible total ausencia de una tal mediación primaria.

[...].

Una primera relación cine-televisión

El mensaje cinematográfico ha encontrado su forma, pero ¿es esta forma aplicable en los mismos términos a las imágenes de la televisión? También la telecámara —con la cámara cinematográfica— «elabora» las imágenes; pero ¿cuáles son los *específicos de televisión* que intervienen en tal elaboración? La imagen elaborada es traducida en «señales» y la señal, a su vez, es descifrada por el televisor, que restituye al espectador la imagen primitiva. Pero, ¿es cinematográfico el modo de considerar esas imágenes? O bien, si hay diferencias, además de la más elemental del formato diferente, ¿en qué consisten esas diferencias?

Evidentemente, la información no tiene valor de arte en cuanto tal, ni en relación con una y otra técnica, ni en relación con la inmediación del proceso (y ahora ya está claro que «inmediación» no es necesariamente sinónimo de «instantaneidad»).

Pero el problema de un lenguaje específico relativo al medio y a las características del medio, se plantea imperiosamente en cuanto se salga de la consideración de una información confiada completamente al azar. Porque, se quiera o no, las imágenes analizadas por la telecámara son siempre imágenes elaboradas, y a la expresión «verdad procedente de la verdad» con la que se han querido caracterizar de manera simple los procesos de la televisión, no quiere significar en realidad absolutamente nada. Porque la inmediación de los procesos de la televisión no puede eliminar en ningún caso la mediación constituida por el propio proceso, por medio del cual se lleva a cabo y se difunde la información.

La misma imagen es el signo concreto de esa mediación: la imagen, que no es la cosa «verdadera» ni el símbolo de una cosa «verdadera» (refiriéndome a la fórmula «verdad procedente de la verdad»), sino más bien el elemento de un razonamiento. No tiene importancia el hecho de que pueda tratarse de un razonamiento intrínseco —o sea, relativo a la propia imagen representada— o extrínseco —o sea, sólo ligado estructuralmente a la imagen tomada como pretexto. El único hecho verdaderamente importante y esencial es que el razonamiento se lleva a cabo inevitablemente y que la información es, por su parte, el fruto inevitable de una selección subjetiva organizada subjetivamente en el ámbito de un solo límite: el de la inmediación del lenguaje. He indicado que inmediación no es sinónimo de instantaneidad (o también de simultaneidad). La observación aspiraba a explicar que la inmedia-

ción como carácter de la información es independiente de cualquier límite técnico posible, relativo también al mismo factor tiempo. Así, en ciertos sistemas particulares de televisión, la recepción puede no ser instantánea (o simultánea), sin que por ello deje de ser inmediata. Entre las diversas soluciones relativas al problema de la televisión con pantallas de gran formato, hay una, por ejemplo, que con objeto de obtener un mayor detalle en la proyección registra sobre película cinematográfica la imagen que llega y, con proceso continuo, la misma película es proyectada sobre pantalla de gran formato. El breve espacio de tiempo que transcurre inevitablemente entre la llegada de la información y su proyección (una especie de paralaje temporal) quita ciertamente simultaneidad al proceso, pero no destruye su inmediación.

Y si la inmediación constituye un carácter intrínseco de la información, ya no parecerá absurdo llevar el razonamiento a consecuencias extremas y afirmar que, una vez destruido el principio de instantaneidad, real o presunta, será posible, sin desnaturalizar los caracteres distintivos de las dos formas, aplicar la técnica de la televisión a la toma de vistas cinematográficas (haciendo cine, por tanto) y aplicar la técnica cinematográfica a la televisión (haciendo, desde luego, televisión y no cine).

Ha de quedar entendido que nos referimos a la técnica de realización y no a la técnica expresiva, porque en lo que respecta a la técnica expresiva, el problema resulta, en cambio, vuelto al revés: puede hacerse cine (y no será cine malo) aplicando a la televisión la técnica expresiva del film, y puede hacerse televisión (y será una mala televisión) aplicando eventualmente al cine la técnica expresiva de la televisión.

He de decir que, en el estado actual, y debido a que el cine tiene una tradición más antigua, la primera posibilidad se verifica casi puntualmente, en tanto que la segunda no presenta todavía —y quizá no presentará nunca— ejemplos dignos de mención.

Renato May concluye el tema con una serie de disquisiciones sobre la televisión considerada como «cine menor», como «técnica de la información», como «hecho de cultura» y como «televisión».

Índice onomástico

Índice

II. LAS ESCUELAS Y LOS MOVIMIENTOS

III. LAS DISCIPLINAS BÁSICAS

IV. LAS FUENTES LITERARIAS

V. LAS INNOVACIONES TÉCNICAS

Colección
Signo e Imagen

Colección
Signo e Imagen

TÍTULOS PUBLICADOS

1. *La conversación audiovisual,* GIANFRANCO BETTETINI (2.ª ed.).
2. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido,* GUY GAUTHIER (4.ª ed.).
5. *El tragaluz del infinito,* NOEL BURCH (6.ª ed.).
6. *El nacimiento del relato cinematográfico,* GIAN PIERO BRUNETTA (2.ª ed.).
8. *Aproximación a la telenovela. Dallas/Dinasty/Falcon Crest,* TOMÁS LÓPEZ-PUMAREJO.
9. *El discurso televisivo,* JESÚS GONZÁLEZ REQUENA (4.ª ed.).
10. *El discurso del comic,* LUIS GASCA/ROMÁN GUBERN (4.ª ed.).
12. *La pantalla demoniaca,* LOTTE H. EISNER (2.ª ed.).
13. *La imagen publicitaria en televisión,* JOSÉ SABORIT (4.ª ed.).
14. *El film y su espectador,* FRANCESCO CASETTI (2.ª ed.).
15. *Pensar la imagen,* SANTOS ZUNZUNEGUI (7.ª ed.).
16. *La era neobarroca,* OMAR CALABRESE (4.ª ed.).
17. *Textos y Manifiestos del Cine,* JOAQUIM ROMAGUERA/HOMERO ALSINA (5.ª ed.).
18. *Semiótica teatral,* ANNE UBERSFELD (3.ª ed.).
19. *La máquina de visión,* PAUL VIRILIO (2.ª ed.).
20. *El vestido habla,* NICOLA SQUICCIARINO (4.ª ed.).
21. *Cómo se comenta un texto fílmico,* RAMÓN CARMONA (7.ª ed.).
22. *La imagen precaria,* JEAN-MARIE SCHAEFFER.
23. *Videoculturas de fin de siglo,* VV.AA. (2.ª ed.).
25. *Cine de mujeres,* ANNETTE KUHN.
27. *El cine y sus oficios,* MICHEL CHION (4.ª ed.).
28. *Literatura y cine,* CARMEN PEÑA-ARDID (4.ª ed.).
30. *Cómo se lee una obra de arte,* OMAR CALABRESE (5.ª ed.).
31. *Tratado del signo visual,* GROUPE µ.
32. *Cómo hacer televisión,* CARLO SOLARINO (2.ª ed.).
33. *Narrativa audiovisual,* JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ (3.ª ed.).
34. *El montaje,* DOMINIQUE VILLAIN (2.ª ed.).
35. *El lenguaje radiofónico,* ARMAND BALSEBRE (5.ª ed.).
36. *Paisajes de la forma,* SANTOS ZUNZUNEGUI.
37. *Teorías del cine,* FRANCESCO CASETTI (3.ª ed.).
39. *El espot publicitario (Las metamorfosis del deseo),* JESÚS GONZÁLEZ REQUENA Y AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE (3.ª ed.).
41. *La comunicación,* M. BAYLON Y X. MIGNOTE.

42. *El escritor y el cine,* FRANCISCO AYALA.
43. *Escritura e información,* ÁNGEL LÓPEZ.
44. *Teoría general de la información,* GONZALO ABRIL (2.ª ed.).
45. *El oficio de director de cine,* JAIME CAMINO (3.ª ed.).
46. *El doblaje,* ALEJANDRO ÁVILA (3.ª ed.).
47. *La escenografía,* SANTIAGO VILA.
48. *Manual del cámara de cine y vídeo,* H. MARIO RAIMUNDO SOUTO (2.ª ed.).
49. *La entrevista en radio, televisión y prensa,* ARMAND BALSEBRE, MANUEL MATEU Y DAVID VIDAL (2.ª ed.).
50. *Documentalismo fotográfico (Éxodos e identidad),* MARGARITA LEDO ANDIÓN.
51. *La producción cinematográfica,* LUIS A. CABEZÓN Y FÉLIX G. GÓMEZ URDÁ (4.ª ed.).
52. *El trabajo del actor de cine,* ASSUMPTA SERNA (2.ª ed.).
53. *La música en el cine,* RUSSELL LACK.
54. *Los medios globales (Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo),* EDWARD S. HERMAN Y ROBERT W. MCCHESNEY.
55. *Manual de documentación informativa,* JOSÉ ANTONIO MOREIRO (COORD.).
56. *Retórica y comunicación política,* ANTONIO LÓPEZ EIRE Y JAVIER DE SANTIAGO GUERVÓS.
57. *La argumentación publicitaria (Retórica del elogio y de la persuasión),* JEAN-MICHEL ADAM Y MARC BONHOMME.
58. *Psicología social de la comunicación,* UBALDO CUESTA (2.ª ed.).
59. *Retórica de la pintura,* ALBERTO CARRERE Y JOSÉ SABORIT.
60. *Dirección estratégica de empresas de comunicación,* ALFONSO SÁNCHEZ-TABERNERO.
61. *Literatura y cine en España (1975-1995),* ANTOINE JAIME.
62. *La dirección de actores en cine,* ALBERTO MIRALLES (2.ª ed.).
63. *La traducción para el doblaje y la subtitulación,* MIGUEL DURO MORENO (COORD.).
64. *La estética hoy,* JACQUES AUMONT.
65. *Fotografía publicitaria,* RAÚL EGUIZÁBAL (2.ª ed.).
66. *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939),* ARMAND BALSEBRE.
67. *El diseño gráfico en televisión: técnicas, lenguaje y arte,* CHRISTIAN HERVÁS IVARS.
68. *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985),* ARMAND BALSEBRE.
69. *El arte de influir,* ALEX MUCHIELLI.
70. *Gente en el cine (Cine y literatura hablan de cine),* ANNE PAECH Y JOACHIM PAECH.
71. *Antropología y cine,* MARC HENRI PIAULT.
72. *Zapping,* ALBERTO ABRUZZESE Y ANDREA MICONI.
73. *Informativos radiofónicos,* XOSÉ SOENGAS.
74. *El cómic hispánico,* ANA MERINO.
75. *Cine documental en América Latina,* PAULO ANTONIO PARANAGUÁ (ED.).
76. *La producción de documentales en la era digital (Modalidades, historia y multidifusión),* MIQUEL FRANCÉS.
77. *Cómo pensar el cine,* SUZANNE LIANDRAT GUIGUES Y JEAN-LOUIS LEUTRAT.
78. *La luz en el cine,* FABRICE REVAULT D'ALLONNES (2.ª ed.).
79. *Cortar y pegar (La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo),* GONZALO ABRIL.

80. *La voz en el cine,* MICHEL CHION.
81. *Cine y traducción,* FREDERIC CHAUME.
82. *Guía del cine,* CARLOS AGUILAR.
83. *Diccionario temático del cine,* JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA.
84. *La pantalla profética (Cuando las ficciones se convierten en realidad),* PABLO FRANCESCUTTI.
85. *Producción radiofónica,* EMMA RODERO ANTÓN.
86. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40,* PABLO ECHART.
87. *Documental y vanguardia,* CASIMIRO TORREIRO Y JOSETXO CERDÁN (EDS.).
88. *El* Quijote *y el cine,* FERRAN HERRANZ.
89. *Los mitos de la publicidad radiofónica,* ARMAND BALSEBRE (ED.).
90. *Rafael Azcona: hablar el guión,* BERNARDO SÁNCHEZ.
91. *Cine de historia, cine de memoria (La representación y sus límites),* VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA.
92. *Teoría de la narración audiovisual,* BEGOÑA GUTIÉRREZ SAN MIGUEL.
94. *Contracampo (Ensayos sobre teoría e historia del cine),* JENARO TALENS Y SANTOS ZUNZUNEGUI (EDS.).
95. *Al otro lado de la ficción (Trece documentalistas españoles contemporáneos),* JOSETXO CERDÁN Y CASIMIRO TORREIRO (EDS.).
96. *La creatividad en el lenguaje periodístico,* SUSANA GUERRERO SALAZAR.
97. *El campo vacío (El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual),* DANIELA MUSICCO NOMBELA.
98. *Teoría de la publicidad,* RAÚL EGUIZÁBAL (2.ª ed.).
99. *Guía del cine español,* CARLOS AGUILAR.
100. *Cómo se lee una fotografía (Interpretaciones de la mirada),* JOSÉ JAVIER MARZAL (2.ª ed.).
113. *La mirada plural,* SANTOS ZUNZUNEGUI.
114. *El* transformismo *televisivo,* GÉRARD IMBERT.
115. *34 actores hablan de su oficio,* ARANTXA AGUIRRE.
116. *Diccionario de onomatopeyas del cómic,* LUIS GASCA Y ROMÁN GUBERN (2.ª ed.).
117. *La narrativa invencible (La influencia del cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil española),* JOSÉ CABEZA.
118. *La larga sombra de Hitler (El cine nazi en España [1933-1945]),* JULIO MONTERO Y MARÍA ANTONIA PAZ.
119. *Pasión y conocimiento (El nuevo realismo melodramático),* JOSEP M. CATALÀ.
120. *Cómo se escribe un guión (Edición definitiva),* MICHEL CHION.
121. *Historia del cine español,* VV.AA. (6.ª ed.).
123. *Guía del cine,* CARLOS AGUILAR (3.ª ed.).
124. *El cine español según sus directores,* ANTONIO GREGORI.
126. *La lógica de la excepción cultural (Entre la geoeconomía y la diversidad cultural),* RUBÉN ARCOS MARTÍN.
127. *De la idea al film,* JULIO DIAMANTE.
128. *Aula de locución,* MARGARITA BLANCH Y PATRÍCIA LÁZARO.
129. *Realidad y creación en el cine de no-ficción (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010),* CASIMIRO TORREIRO (ED.).

La idea de este libro parte de intentar una recopilación de manifiestos y documentos que suelen ser mencionados en la Historia del cine y cuyo acceso no resulta fácil. Se recoge así, por un lado, un cuerpo de declaraciones sobre la estética cinematográfica y un resumen sobre las escuelas y movimientos; por otro, se ofrece una serie de textos sobre especialidades cinematográficas (fotografía, montaje, sonido, guión, interpretación), sobre las fuentes literarias y teatrales, y sobre innovaciones técnicas y estéticas.

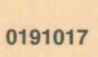
Textos y Manifiestos del Cine






ISBN 978-84-376-0845-7 00017
9 788437 608457


CÁTEDRA


0191017

Signo e Imagen